لا.. للاستلاب

رئيس التحرير

قد يهجر الفرد موطنه ويرحل عن قومه « ليغترب » في موطن آخر ويعيش بين قوم آخرين . هناك يضطر لأن يتكيف مع القوم الجدد ، مغيراً من شروط حياته ، مبدلاً من تقاليده وعاداته ، لغته وثقافته فيكون مغترباً ويعاني مرارة الاغتراب ، بل قد يصل به الأمر إلى أن ينسلخ عن ماضيه وينفصل عن قومه ويفقد لغته وهويته وتلك أقصى درجات الاغتراب .

إنها مايدعوه المعنيون بالإنسان والدراسات الإنسانية «با لاستلاب» فهو هنا يفقد ماهيته وتستلب هويته ليتخذ ماهية أخرى ويتقمص هوية جديدة يفقد معها توازنه ويضيع في متاهة الحياة . .

اغتراب الفرد هذا واستلابه أمر مألوف وشائع ، كثيراً مانراه هنا أو هناك وقليلاً مايثير الدهشة أو الاستغراب ، لكن أن يدفع شعب بكامله إلى الاغتراب ، أن تستلب أمة برمتها ، تبدل هويتها وتجرد من شخصيتها فهو الأمر الذي يدعو للدهشة والاستغراب .

لكن لا عجب . فمنذ القدم والأعداء يحاولون تغريب هذه الأمة يريدون سلها عن ذاتها ، سلخها هويتها والتاريخ مليء بالأمثلة والأحداث : تاريخ البشرية الذي بدأ في هذه المنطقة وخطت أسطره الأولى هذه الأمة يقدم لنا الكثير من الأمثلة عن محاولات شتى كانت تستهدفها تضييعاً وتغريباً ، ربما أبرزها تلك التي حاول فيها العبرانيون سلخ فلسطين واستلاب أهلها وقومها عنوة واغتصاباً .

محاولة تغريب واستلاب وحشية دامت قروناً وتعرض فيها الناس للذبح والسبي ، القتل والإبادة وكل ذلك باعتراف توراة العبرانيين أنفسهم ، « تدخل مؤاب تذبح كل من فيها من ذكور رجالاً وأطفالاً وتسبي نساءها وتحرق بيوتها و . . » هكذا كان يأمر ربهم يهوه وهذا ما حدث فقتل الرجال والأطفال واغتصبت النساء ودمرت المدن وأحرقت القرى . . مع ذلك كان الشعب أقوى جذوره ممتدة الى أعماق الأرض فاندحر الدخلاء وذابوا كما يذوب الثلج تحت أشعة الشمس وعادت الأرض إلى أهلها كنعانية عربية خالصة .

بعدئذ لم تملك أمة في شرقي الأرض أو غربيها أسباب القوة إلا وحاولت تغريب هذه الأمة واستلابها : إغريق ، رومان ، فرس ، مغز ، صليبيون ، تتار ، أتراك . . والقائمة طويلة . . أليست أرضنا مهد الحضارة ؟ أليست هنا بداية التاريخ وعراقته ؟ إذن ، لم لا يجرب كل ذي قوة قوته في مهد الحضارة فيملك الحضارة؟ لم لا يسيطر على أرض التاريخ فيغدو ملكه التاريخ؟

فرّغ أرضاً من سكانها تصبح ملكاً لك . . اسلخ جلد أمة من الأمم واتخذه لنفسك جلداً ، اسلبها هويتها وادع تلك الهوية لنفسك تلك كانت المسألة عبر التاريخ وذلك ما مورس على أمتنا ، المرة تلو المرة . . كل المحاولات جرت من أجل تغريبها واستلابها بل وحتى إبادتها . .

في فترة من الفترات كان الصليبيون يرفضون تسمية العرب عرباً ، بل هم «ساراسين» ، وكل ظنهم أنهم بإنكارهم هويتهم يفقدونهم هويتهم ، وفي فترة أخرى راح الغربيون يطلقون عليهم لقب « التركو » . . ترى ألا ينضوي العرب تحت لواء الامبراطورية العثمانية؟ ألا يستعمرهم الأتراك ؟ إذن ، أين الشخصية العربية؟ أين الهوية العربية؟

بعد ذلك جاء الفرنسيون الى الجزائر وهم يدعون أنها قطعة من فرنسا انزاحت الى جنوب البحر الأبيض المتوسط !!! كانوا يريدون فرنستها ، منكرين عليها هويتها العربية ، راغبين في استلابها أرضاً وشعباً . جغرافية وتاريخاً ، ظانين أنهم بذلك يمسحون شخصيتها العربية ، يلغون هويتها العربية . . لكن

ذهب الصليبيون و « الساراسين » ، العثمانيون و « التركو » ثم ولى الفرنسيون و « الفرنسة » وبقيت أمتنا ثابتة الهوية ، راسخة الماهية ، لكن أتراهم يكفون عن محاولاتهم؟ هل يدعون هذه الأمة وشأنها؟

كلا ، فقد جاءت الامبريالية بثوب المدنية والمدن لتمزق هذه الأمة وتفتت ، تجزيء وتشرذم ، ولتطلق تسميات جديدة تسهم في تغريبها واستلابها . . بشكل مباشر كما في فلسطين واسكندرون وعربستان ، وبشكل غير مباشر كما في تقسيمات سايكس بيكو وغير سايكس بيكو من اصطناع دويلات صغيرة يكاد بعضها لا يحمل هوية البتة ، فما جديد الامبريالية اليوم؟

إنها الشرق أوسطية . يخرجون علينا بهذه البدعة الجديدة ، والتسمية الخادعة . اسمنا اليوم شرق أوسطيون!! هويتنا شرق أوسطية!! كأننا نحن بلا اسم ، بلا هوية ، أناس ضائعون تائهون وجدوا أمس فقط لا جذور لهم ولا أصول . .

والغاية؟ تعميق اغتراب هذه الأمة وزيادة استلابها ، فتغدو بلا هوية على الإطلاق وحين تكون بلا هوية يسهل اختلاط الحابل بالنابل فلا يميز أحد أحداً ويضيع الصالح بالطالح ويدخل العدو بالصديق وبذلك يرتعون على هواهم ويسرحون كما يشاؤون . ألا يريدون أن يمحوا هذه الأمة طاقة خلاقة وقوة مبدعة؟ ألا يرومون سلبها كل ماتملك من خيرات وثروات ؟ إذن ، كيف يفعلون ذلك إن كانت أمة واحدة قوية ؟ إن كانت أمة ذات هوية؟

لهؤلاء جميعاً نقول : نحن عرب ، أمتنا واحدة وهويتنا واحدة لا شرق أوسطية ، بل نزارية عربية ، مقوماتها أكثر من أن تعد وتحصى : إنها الماضي والحاضر ، التاريخ والجغرافية ، التراث والثقافة ، الدين واللغة ، الأهداف والمصالح ، الآمال والمطامح . . فلماذا تتعبون أنفسكم في البحث عن هوية جديدة لنا؟ ولماذا الشرق أوسطية ؟ ألكي تسلبنا إسرائيل مابقي لنا ؟ ألكي يشاركنا الأعداء هويتنا؟

لهؤلاء أيضاً نقول : كنا أمة عربية واحدة ولسوف نظل أمة عربية واحدة . . رغم المحن تبقى ، رغم الأعداء تعيش ، تعاني ربما ، تقاسي ربما ، لكنها تصمد ، تبقى ، وكلها أمل بمستقبل تستطيع فيه أن تنهض من كبوتها وتبني وحدتها وتستعيد قوتها ، كما فعلت مرات ومرات من قبل .

لقد قال الشاعر :

أمة العرب لن تموت واني أتحداك باسمها يافناء وإنها لأمة جديرة أن تتحدى الفناء . فكيف لاتتحدى التغريب والاستلاب؟

الدراســـات والبحـوث

مفهوم الكمال في الفكر العربي - الإسلامي

د. سعد الدين كليب

«إيه ... الكمالُ كُنْهُ الكائن» * ابن سبعين

لقد أقام الفكر الجمالي العربي - الإسلامي منظومته الجمالية على مفهوم الكمال، تماماً كما أقام كلٌّ من الفكر الفلسفي والصوفي منظومته المعرفية على نظرية الفيض. وفي هذا يكمن الأثر الحاسم الذي خلّفته نظرية الفيض في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي. فكما أنّ جوهر الفيض يتبدّى بالكمال الإلهي أو العقلي المفارق، فإنّ التحديد الجمالي يتبدّى هو الآخر بالكمال بأجناسه المختلفة من الإلهي إلى الإنساني، ومن الروحي إلى المادي.

(*) د. سعد الدين كليب: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفلسفية والتراث الإسلامي. له عدد من الدراسات في الدوريات المحلية والعربية.

ولعلّنا لا نبالغ في القول إذا ذهبنا إلى أنه إذا لم يكن لنظرية الفيض من أثر سوى هذا الأثر، فإنه يكفيها أن تكون قد طبعت الفكر الجمالي العربي بطابعها الجوهري، وهو محورية الكمال. فأثرُ هذه النظرية لم يكن ثانوياً أو عارضاً. بل هو أثر جوهري مؤسِّس. أو الأصحّ أن نقول إنّ تلك المنظومة الجمالية قائمةٌ بنيوياً على مفهوم الكمال.

وإذا ما أضفنا إلى ذلك المنطقَ التراتبيَّ الذي تفرضه نظرية الفيض، فإنّ الأمر يتعدّى الحديثَ عن أثر أو آثار، ليغدو حديثاً عن بنية عامة متكاملة قائمة على ما هو أساسي في نظرية الفيض، فلا يمكن، وهذه الحال، الكلام على الفكر الجمالي العربي - الإسلامي بمعزل عن نظرية الفيض. وهذا لا يتعلّق بالقائلين بتلك النظرية فحسب. بل يتعلّق أيضاً بمن وقف من تلك النظرية موقفاً سلبياً، من مثل أبي حامد الغزالي - وهو ما سوف نشير إليه لاحقاً. بمعنى أنّ جوهر نظرية الفيض، وهو محورية الكمال، قد أصبح ملك التفكير الجمالي العربي سواء أكان قائماً على تلك النظرية أم كان رافضاً إياها(*). إذ الأمر قد أصبح متعلقاً ببنية التفكير العامة، لا بالخلافات المذهبية حول هذه المسألة أو تلك. ويكفي أن نذكر، في هذا المجال، نظرية الغزالي في «المطاع»[1] التي لا تختلف من حيث الجوهر عن نظرية الفيض التي هاجمها الغزالي هجومَ تحريم وتكفير!.

قد يُخيَّل للدارس الجمالي في هذا الفكر أن مفهوم الكمال بات مفهوماً جمالياً، لكثرة وروده في ذلك الفكر من جهة، ولارتباطه بكلٍّ من الجلال والجمال من جهة أخرى. إذ إنّ ثلاثة مفاهيم كثيراً ما تَرِدُ متجاورةً ومتعالقة فيما بينها، وهي الكمال والجلال والجمال. غير أنّ المدقّق في ذلك الفكر يصل إلى أنّ الكمال هو الأصل في الجلال والجمال سواء أكانا مفهومين أم كانا قيمتين. إنّه الجوهر فيهما. بمعنى أنّ الكمال في الشيء هو الذي يجعله جليلاً أو يجعله جميلاً، كما أنّ افتقاد الشيء إلى الكمال يجعله

(*) نشير، في هذا المجال، إلى أن الكمال كان له حضور ملحوظ، في هذا الفكر، قبل دخول نظرية الفيض. غير أنه لم يكن ممنهجاً بالشكل الذي ظهر معها وبعدها.

بالضرورة قبيحاً. فلا يمكن الحديث عن الجلال أو الجمال في غياب الكمال عن الشيء، على حين يمكن الحديث عن الكمال بمعزل عن ذينك المفهومين، أي مأخوذاً من وجهة نظر وجودية أو معرفية، لا من وجهة نظر جمالية. وهذا ما يسوِّغ ورودَ الكلام على الكمال في ذلك الفكر مستقلاً في بعض الأحيان عن كلٍّ من الجلال والجمال.

وبهذا فإنّ الفكر العربي - الإسلامي قد تناول مفهوم الكمال من مستويات ثلاثة: المستوى الوجودي والمستوى المعرفي والمستوى الجمالي. فعلى المستوى الأول تمّ تحديد الكمال على أنه ماهية الوجود أو بحسب تعبير ابن سبعين «الكمال كنه الكائن»[٢]. وعلى المستوى الثاني تمّ النظر إلى الكمال على أنّه مقولة معرفية تحدّد الخصائصَ المادية أو المعنوية أو كليهما معاً للشيء أو للظاهرة. وعلى المستوى الثالث تمّ التعامل مع الكمال على أنه الأصل أو الجوهر في الجلال والجمال، وفي الموقف الجمالي منهما.

وبدهيّ أنّ هذه المستويات تتداخل وتتكامل فيما بينها لتؤلّف الموقف الفلسفي العام من الله والوجود والإنسان، كما تؤلّف الموقف الجمالي منها. وبدهيّ أيضاً أنه لا يمكن العزل بين تلك المستويات. إذ إنّ كلاً منها يسهم في تحديد الآخر وبلورته وإضاءته. وهو ما يجعلنا نتحدّث عن الكمال بوصفه محوراً وجوهراً للقيم الجمالية في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي، من خلال تلك المستويات كافة.

يؤكّد أقطاب ذلك الفكر أنّ الكمال هو مظهر الجلال والجمال أو هو مادتهما أو إكسيرهما أو ماهيتهما. وفي ذلك يقول الفارابي «الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويحصل له كماله الأخير»[٣] و«إنّ العظمة والجلالة والمجد في الشيء إنما يكون بحسب كماله»[٣]. ويقول ابن سينا «لا يمكن أن يكون جمالٌ أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محضة، خيرية محضة، عَرِيّةً عن كلّ واحد من أنحاء النقص»[٤] إذ «إنّ لذّة كلّ قوّة فحصول كمالها لها»[٥]. ويقول لسان الدين بن الخطيب «الكمال مظهر الجمال ومجلى له، وهو كالمادة لصورته»[٦]. ويقول

السهروردي «إنّ جمال كل شيء هو حصول كماله اللايق به»(٧). وابن قضيب البان يرى أن الروح هي «تلطُّف تولّد الجمال والجلال عند امتزاجهما لظهور صورة الكمال»(٨). أما أبو حامد الغزالي فيقول «كلّ شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فلَهُ من الحسن والجمال بقدر ما حضر»(٩).

يبدو واضحاً، من خلال هذه الآراء، وغيرها كثير، أن الفكر الجمالي العربي - الإسلامي قد جعل من الكمال محوراً وجوهراً لقيمه الجمالية. فما هو كاملٌ هو جميل أو جليل بالضرورة، وذلك بحسب طبيعته وطبيعة الموقف الشعوري - الجمالي منه. وبدهي أنّ الكمال ليس واحداً. بل إنَّ ثمَّة كمالات متعدّدة بتعدُّد الموجودات. فلكلّ موجود كماله الخاص به أو اللائق به، وما يكون كمالاً في هذا لا يكون كمالاً في ذاك. أي أنّ الكمال في موجود قد يكون نقصاً في موجود آخر. والأمر لا يتعلّق بالتمايز فيما بين المعقولات والمحسوسات فحسب. بل يتعلّق أيضاً بالتمايز فيما بين عناصر المعقولات، وفيما بين عناصر المحسوسات. فما يَكْمُل به النبات لا يكمل به الحيوان، وما يكمل به الحيوان لا يكمل به الإنسان، كما أنّ ما يكمل به الظبيُ لا يكمل به الذئب أو الفرس أو الناقة... الخ. فلكلّ موجود كماله اللائق به، كما يؤكّد ذلك الفكر.

يتحدَّد مفهوم الكمال، في ذلك الفكر، بحصول الموجود على سماته الوجودية الخاصة به المميِّزة له من سواه، من دون زيادة أو نقصان. فابن سبعين يرى أنّ «حدَّ الكمال هو الذي لا يقبل الزيادة، ويختلُّ بالنقصان»(١٠) ويعبِّر ابن عربي عن هذه الفكرة نظماً بقوله:

سبحانه وتقدّست أسماؤه وعن الزيادة جلّ والنقصان(١١)

إنّ ابن سبعين يساوي، من حيث المبدأ، بين الزيادة والنقصان، في الموجود. فالموجود الذي يستدعي الزيادة ناقصٌ بالضرورة، لأنّ «من افتقر

إلى الزيادة فهو في النقصان»(١٢). مما يعني أن الزيادة عدمٌ كالنقص تماماً، بالنسبة إلى ابن سبعين والسبب في ذلك هو الإخلال بالكمال في كلتا الحالتين.

ويوحّد ابن سينا بين ثلاثة مفاهيم وهي النقص والشرّ والعدم، وذلك في قوله «والشرّ هو العدم، ولا كلُّ عدم. بل عدمُ مقتضى طباعِ الشيء من الكمالات الثابتة لنوعه وطبيعته»(١٣). أي أنّ عدم حصول الموجود على ما يقتضي له من الكمالات المميّزة لنوعه هو في حدّ ذاته شرّ. أو كما يعبّر ابن سينا «يقال شرّ لنقصان كل شيء عن كماله وفقدانه ما من شأنه أن يكون له»(١٤).

إنّ توحيد ابن سينا بين تلك المفاهيم الثلاثة ينهض من بدهية منطقية ينطلق منها. وهي أنّ أساس الوجود والموجودات معاً يكمن في الكمال، وكلُّ ما لا يصل إلى الكمال يكون شرّاً أو واقعاً تحت الشرّ. أو يكون عَدَماً أو واقعاً تحت العدم. وهذا لا يتمّ إلا حين يقع الموجود تحت أثر عوارض سلبية تمنعه من الوصول الى الكمال، أو تؤدّي به إلى العدم، عدَم الكمال حصراً. أما تلك العوارض فيمكن أن تكون عوارض فلكية طبيعية أو عوارض ذاتية متعلّقة بالموجود. يقول ابن سينا «والشرُّ يلحق المادة لأمر أولٍ يعرض لها في نفسها ولأمر طارئ من بعد»(١٥). أما الأمر الأول فأنّ تتأثر المادة في أول وجودها بمؤثر سلبي خارجي، فتتكوّن منها هيئة تمنع استعدادَها الخاصّ لأن تكون كاملة، أما الأمر الطارئ لها من بعد، فأحدُ شيئين: الأول منهما مانعٌ للمكمِّل، والثاني مُمْحقٌ للكمال. ويضرب ابن سينا مثلاً على الأول وقوع سُحُب كثيرة وتراكمها وإظلال جبالٍ شاهقة تمنع تأثير الشمس في الثمار من الكمال، ويضرب مثلاً على الثاني بحبس البرد للنبات المصيب للكمال في وقته حتى يفسد الاستعداد الخاص وما يتبعه(١٦).

وبهذا، فإنّ كلّ موجود ميسّرٌ للكمال بالضرورة، بحسب نوعه وطبيعته. وهو بذلك ميسّر لأن يكون جميلاً أو جليلاً. أما أن يكون قبيحاً فأمرٌ غير وارد، إلا إذا وقع تحت تأثير العوارض السلبية النافية للكمال. إذ إنّ

الموجودات الفائضة بشكل طبيعي، ومن دون تأثيرات سلبية، ميّسرة لأن تكون كاملة. ولا شك في أن هذا ينسجم ونظرية الفيض التي تفترض أن سيرورة الفيض سيرورة كمالية. حيث ينتقل الفيض من كمال إلى آخر، بغضّ النظر عن مرتبة الكمال اللاحق بالنسبة إلى الكمال السابق..

وقد يكون من الضروري، في هذا المجال، أن نتذكّر أخوان الصفا الذين أقاموا الفيض على التخلّي الصفاتي -إن صحّ التعبير- حيث إنّ الفيض ينتقل من العلّة إلى الكمال فالتمام فالبقاء فالوجود(١٧). وقد يبدو أنهم ينفون الكمال عن الموجودات التامّة أو الباقية أو الموجودة وحسب. غير أن الأمر ليس كذلك. فالموجودات كلها كاملة ذاتياً، وناقصة بالنسبة إلى الأعلى منها. إنها كاملة على صعيد طبيعتها الذاتية، وناقصة على صعيد علاقتها بما هو أعلى منها في مراتب الفيض.

وبذلك فإنّ الموجودات الزائلة كاملة على صعيد الوجود، ناقصة على صعيد البقاء. وكذا هي الحال بالنسبة إلى الموجودات الباقية التي هي كاملة على صعيدها الذاتي (البقاء والوجود)، ناقصة على صعيد التمام... الخ. والحق أنّ هذا الطرح لمفهوم الكمال -الكمال الذاتي والكمال بالنسبة أو بالإضافة إلى- يكاد ينظم الفكرَ الجماليَّ العربي - الإسلامي، وذلك بغضّ النظر عن طبيعة المعالجو أو منظورها. ونعتقد أنّ هذا الطرح ينهض من المنطلق الميتافيزيقي الذي يكمن وراء ذلك الفكر. إذ إن الموجودات العقلية والمادية أو الحسية كافة كاملةٌ ذاتياً، وناقصة بالنسبة إلى موجدها الله الذي هو الكمال المطلق الذي لا يقبل الزيادة ولا النقصان، أو بتعبير ابن عربي «وعن الزيادة جلّ والنقصان». أي أن تعريف الكمال، في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي، يقوم في أساسه على تحديد الكمال الإلهي وكلُّ الكمالات الأخرى مشتقة في تعريفها من ذلك التحديد. ولا بأس من الإشارة إلى أنّ ابن سبعين في حدّه للكمال بما سلف ذكره، يهدف، في النهاية، إلى القول بأنّ الموجودات كافةً ناقصة ما خلا وجه الله، وبما أنها ناقصة فهي بالضرورة عدَمٌ أو واقعةٌ تحت العدم. فليس إذاً في الوجود سوى الله. وهو ما يقول به

ابن سبعين بشكل صريح. غير أن تعريف ابن سبعين للكمال يبقى -فيما إذا أغفلنا إحالته على الوحدة المطلقة- تعريفاً عاماً للكمال في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي.

ومن هنا فإنّ ما يقوله ابن الدباغ في تعريفه للكمال من أنه «حضورُ جميع الصفات المحمودة للشيء»[١٨]، وما يقوله ابن الخطيب من أنّ الكمال هو «جميع الصفات المحمودة لذلك الشيء»[١٩]، لا يخرج من إطار تعريف ابن سبعين. إذ إنّ تلك الصفات هي المميِّزة للشيء من سواه. فبحضورها يَكْمُلُ ويتميَّز، وبغيابها ينقص ويصيبه العدم. وقد يبدو أنّ تحديد الكمال بأنه جميع الصفات المحمودة للشيء، يضيف سمةً ليست موجودة في تعريف ابن سبعين، وهي «الصفات المحمودة» غير أنّ الأمر ليس كذلك. فحضور الصفات المحمودة لا يعني إلا أنّ الشيء قد خلا من النقص، كما خلا من الزيادة المخلّة في الكمال. فحصول الشيء على الكمال هو في ذاته حصولٌ على الصفات المحمودة كافة، المتعلّقة بماهيته وطبيعته وبنيته.

لقد أشرنا إلى أنَّ تعريف الكمال، في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي، يقوم في أساسه على تحديد الكمال الإلهي. والحقُّ أنّ بحث الكمال، في ذلك الفكر، غالبا ما يتمّ من خلال المقارنة والمفاضلة بين الكمال الإلهي والكمال الإنساني. ومن البدهي أن يكون الكمال الإنساني لا قيمة له، في هذه المفاضلة. فالفارابي يذهب إلى أنّ الكمال الإنساني هو كمالٌ بالعرَض، على عكس الكمال الإلهي الذي هو كمال بالجوهر. أما الكمال الذي بالعرض فيكمن «في عَرَض من أعراضنا مثل اليسار والعلم وفي شيء من أعراض البدن»[٢٠]. وليس الأمر على هذا النحو بالنسبة إلى الكمال الذي بالجوهر. إذ إنَّ «الجمال فيه والكمال ليسا هما سوى ذات واحدة»[٢٠]، وليسا هما من خارجه. وبما أنه كذلك، فهو كمال ثابت لا يتغير ولا يقع تحت تأثير العوامل والعوارض، على حين أنّ الكمال الإنساني كمال زائل بزوال العرَض، مما يعني أنه كمال متبدِّل متغيِّر.

وينظر ابن سينا إلى المسألة من منظور الواجب والممكن، اتساقاً من منطلقه الفلسفي، فيرى أنَّ كمالَ واجب الوجود واجبٌ بذاته، على خلاف كمال ممكن الوجود الذي هو كمالٌ ممكن بغيره. فهو ممكن بالواجب من جهةٍ، وممكن بالظروف المحيطة من جهة ثانية، وذلك بحسب تأثير العوارض، كما مرَّ بنا سالفاً.

وينظر ابن باجة والسهروردي إلى المسألة من منظور الغنى والفقر. فكلُّ ما كان غنياً عن سواه، كان كمالُه أتمَّ وأدوم. والعكس بالعكس. وذلك بحسب درجة غناه أو فقره. يقول ابن باجة «والإنسان الكامل الفطرة هو الذي فُطِرَ على أن يكون لنفسه»[٢١] ويقول السهروردي «والغني هو الذي لا يحتاج في ذاته وكماله إلى غيره. والغنيُّ المطلق هو الذي وجودُه من ذاته وهو نور الأنوار، ولا غَرَضَ له في صنعه بل ذاته فيّاضةٌ للرحمة، وهو الملك المطلق، لأن الملك المطلق هو الذي له ذات كل شيء، وليس ذاته لشيء»[٢٢].

واضح من المقبوسين أن الحاجة، بمعناها الأوسع، هي التي تحدد الغنى والفقر ودرجة كلّ منهما. فكلّما كان الغنى مطلقاً كان الكمال مطلقاً. وكذا هي الحال بالنسبة إلى الفقر. وغنيٌّ عن البيان أنّ الكمال المطلق لا يكون إلا لله وحسب، لأنه لا غنيَّ بالإطلاق سواه. وإن يكن ثمة إقرار بأنّ الإنسان يمكنه أن يكون غنياً بإطلاقٍ أو كاملاً كمالاً مطلقاً. وهذا لا يجوز إلا للإنسان الكامل. غير أنّ الإطلاقية، على الصعيد الإنساني، تبقى نسبية ومحدودة في مقارنتها بإطلاقية الكمال الإلهي. بمعنى أن إطلاقية الكمال في الانسان -الكامل حصراً- مختلفة عن إطلاقية الكمال في الله.

وينظر ابن سبعين إلى المسألة من منظور الأصالة والالتزام[٢٣]. حيث يرى أنّ الله هو كلُّ كمالٍ بالأصالة، وأنّ الإنسان هو كلُّ نقص بالأصالة أيضاً. أما كمال الإنسان فيكمن في الالتزام. مما يعني أنّ كمال الإنسان مرهونٌ بالإرادة، على حين أنّ كمال الله كمالٌ ما هَوِيٌّ (من الماهية)، لا مجال فيه للإرادة. فلا اكتساب فيه ولا تغيُّر أو زوال. وبذلك فإن الله، كما

يرى ابن سبعين، هو الكلُّ بالأصالة، وهو الكلُّ بالمطابقة، وهو عينُ الكمال وسرُّ الجمال وغاية الجلال بالتضمُّن. ويرى أيضاً أنّ الإنسان هو النقص بالأصالة، والجزء بالمطابقة، وهو غاية القبح ونهاية الذلّ والحقارة بالتضمُّن(٢٣).

إنّ ابن سبعين يؤكّد بذلك الوحدة المطلقة. فالله هو الكلُّ من حيث الماهية، وهو الكل من حيث مطابقته للوجود كلّه، مما يؤدّي إلى أن يكون من حيث المعنى عين الكمال وسرّ الجمال وغاية الجلال. وذلك بعكس الإنسان تماماً. غير أنّ الإنسان يمكنه أن يتجاوز ما هو أصيل فيه -أي يتجاوز النقص- فيما إذا التزم الكمال أو سعت إليه إرادته. وحين يتمّ الالتزام يتأكّد الاشتراك على صعيد الكمال بين الإنسان والله، أو كما يقول ابن سبعين «وبالالتزام ثبّتَ الاشتراك»(٢٣). وبدهيٌّ أنه حين يثبت الاشتراك ينتفي القبح والذلّ والحقارة، ليلحّ محلّها الجمالُ والجلال في الإنسان.

أمّا ابن عربي فينظر إلى المسألة من منظور الزيادة. فكمالٌ لا يقبل الزيادة، وهو كمال الله، وكمالٌ يقبلها، وهو كمال الإنسان. أما الذي لا يقبل الزيادة فلا «يكون إلا لله، من كونه غنياً عن العالمين»(٢٤). وأما الذي يقبلها فهو خاصّ بنا نحن البشر. فـ«نحن في مزيد علمٍ دنيا وآخرة. فالنقص بنا منوطٌ فكمالنا بوجود النقص فيه. فلنا كمالٌ واحدٌ، وللحقّ كمالان: كمال مطلق وكمال يقول به حتى نعلم. فنسختُنا من كمال حتى نعلم لا من الكمال المطلق»(٢٤).

فالكمال المطلق خاص بالله وحده، على حين أنّ «كمال حتى نعلم» أو كمال العلم يشترك فيه كلٌّ من الله والإنسان، مع فارق جوهري وهو أنّ الله عالم بالإطلاق، أما الإنسان فهو عالم نسبياً، إذ إنه «في مزيد علمٍ دنيا وآخرة».

إنّ عودة إلى ما سلف ذِكره تؤكّد أنّ أساس البحث في الكمال، في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي يقوم غالباً على المقارنة والمفاضلة بين الكمال الإلهي والكمال الإنساني. وهو ما أدّى إلى إيجاد نوعين من

الكمال: كمال مطلق، وكمال مقيَّد أو نسبيّ. ونرى أنّ المنظورات السابقة لا تختلف فيما بينها من حيث المؤدى والنتيجة. فلا اختلاف بين كلٍّ من الفارابي وابن باجة والسهروردي وابن سبعين وابن عربي، على هذا الصعيد. فالكمالُ بالجوهر هو نفسه الكمال الواجب. والكمال من حيث انعدام الحاجة، والكمال بالأصالة، والكمال الذي لا يقبل الزيادة. والكمال بالعرض هو نفسه الكمال الممكن، والكمال من حيث حضور الحاجة، والكمال بالالتزام، والكمال الذي يقبل الزيادة.

إنّ الاتفاق العام على أنّ ثمة نوعين من الكمال: نوعاً مطلقاً ونوعاً مقيداً، لا يعني في نهاية المطاف إلا أنّ ثمةّ منهجاً عقلياً واحداً أو موَّحداً ينظم التفكير العربيّ - الإسلامي المتأثر بنظرية الفيض، بغضّ النظر عن درجة التأثر وطبيعته. وهو منهج عقلي ميتافيزيقي يزعم الانطلاق مما هو روحاني لمحاكمة ما هو مادي ملموس. على حين أنه، في واقع الحال، يحولّ ما هو مادي - نسبي إلى روحاني مطلق. أي أنه يُؤمْثِل النسبيَّ جاعلاً إياه مطلقاً. ليبدو من ثمّ ما هو نسبيٌّ في الواقع مبتذلاً ومرذولاً. وبدهيٌّ أن هذا ليس خاصاً بالفكر العربي - الإسلامي وحسب، بل هو في الحقيقة من سمات المناهج العقلية الميتافيزيقية بعامة. حيث تغدو الحقائق النسبية وسائلَ لصياغة حقيقة عقلية أو روحانية مطلقة تتناقض أو تختلف مع تلك الحقائق التي كثيراً ما تبدو مرذولةً بالنسبة إلى الحقيقة العقلية أو الروحانية المطلقة، وقد يصل بعضهم إلى القول بأنّ تلك الحقائق ليست سوى وهم أو مجاز بالنسبة إلى تلك الحقيقة!.

أما بالنسبة إلى نوعَيْ الكمال: المطلق والمقيَّد، فيمكن القول بأن الكمال المطلق يتحدَّد بأنه الكمال المتخلّص من أسْر المادة أو أنه الكمال الغَنيُّ عن التجسُّد بمادة، فما هو مادي يعجز عن حَمْل الكمال المطلق. ولهذا فإنّ الكمال عامةً، في نظر القائلين بالفيض، مرتبطٌ بالصورة لا بالمادة. فاذا ما كانت الصورة مطلقة من أسْر المادة، فإنّ كما لها يكون أقرب إلى الإطلاق، وما ذلك إلا لأنها بدخولها إلى المادة تتقيَّد بطبيعة المادة. أي تتأثّر الصورة

بالمادة، بقدر ما تتأثر المادة بالصورة. ولهذا فإنّ الكمال في الصورة المجرّدة من علائق المادة أكمل من الكمال في الصورة المتّمَوْضعة في المادة. أي أنّ صُوَرَنا -نحن البشر- في عالم المعقولات أكثر كمالاً منها في أجسامنا أو عالم المحسوسات. غير أنّ الكمال المطلق يرتبط بالحق أو الله، في الدرجة الأولى. وكأننا نقول بذلك إنّ الفكر الجمالي العربي - الإسلامي يذهب إلى أنّ ثمّة عـدّة درجات في الكمال المطلق وهي: درجة الكمال في الله، ودرجته في العقول المفارقة، ودرجته في الصور المفارقة. وبدهي أن يكون الكمال المطلق في درجته القصوى مرتبطاً بالله، وخاصاً به وحده، ولا نسبة بين هذه الدرجة من الكمال المطلق وبين الدرجتين التاليتين. إذ إنّ كمال الله هو العلّة الأولى في الكمالات العقلية المفارقة والكمالات المادية كافةً. وهو ما يجعل ابن سبعين يستخدم في وصفه تعبير «كمال الكمال»(٢٥). وهذا ما سوف نتوقف عنده بعد قليل.

أما الكمال المقيّد فهو مقيّد من جهة ارتباطه بالمادة، وهو مقيّد من جهة وجوده وسيرورته. فعلى الصعيد الأول، فلقد وضّح أنّ المادة تقيّد الصورة وتَعيِّنها وتؤثّر فيها سلباً. وهو ما يجعل الكمال مرهوناً بطبيعة المادة. أي يجعله كمالاً نسبياً وجزئياً ومتغيراً. وهذا نقصٌ إذا ما قيس بالكمال المطلق الذي هو ثابت لا يتغيّر ولا يتجزأ.

وعلى الصعيد الثاني، فإن هذا الكمال مقيَّد بغيره من حيث وجوده وسيرورته. فهو لا يوجد ولا يستمرُّ إلا بغيره. فغيرُه شرطٌ لوجوده. وذلك كأن يكون الشرط عَرَضاً من الأعراض، كما لاحظنا عند الفارابي، أو يكون الشرط كامناً في الظروف الملائمة، كما عند ابن سينا وإخوان الصفا والسهروردي. وبشكل عام فإنّ الشرط الأول واللازب لوجود هذا الكمال هو فيضُ الكمال الإلهي للموجودات أو سَرَيان الحقّ فيها بتعبير ابن عربي، أو سريان الأنوار الإلهية بتعبير أبي حامد الغزالي.

وينقسم الكمال المقيَّد إلى كمال ظاهر وكمال باطن. أما الأول فهو الكمال الحسي الخاصّ بالموجودات التي ما تحت فلك القمر. حيث يتحدَّد

الكمال الظاهر لصورة الإنسان «في تناسُب الشكل، واستواء البنية وحُسْن اللون، وكذلك للحيوان والنبات أحوال في كمالها الظاهر»(٢٦). أما الكمال الباطن، وهو مختص بالإنسان دون الحيوان والنبات، فهو «اجتماع الصفات المحمودة على الاعتدال، ويُطْبَع الموصوف بها على أتمّ صورها المتوسّطة البعيدة من الانحراف»(٢٧)، وذلك كما يقول ابن الخطيب، أو كما يقول ابن الدباغ «وأما الكمال الباطن فمعناه اجتماع الصفات الفاضلة في الإنسان على اعتدالها وتطبُّعه بها، والصفات الفاضلة العقلية كثيرة ولكن أمهاتها أربع وهي: الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة»(٢٨).

فإذا كان الكمال الظاهر أو المحسوس قائماً على العلائق الكامنة فيما بين عناصر الصورة الإنسانية أو الحيوانية أو النباتية، فإنّ الكمال الباطن أو المعنوي يقوم على العلائق الكامنة فيما بين صفات الإنسان الاجتماعية الإيجابية. مما يعني أن الكمال الباطن ينجم من علاقة الإنسان بالمجتمع. وإذا ما كانت هذه العلاقة محكومة بالحكمة والعفة والشجاعة والعدالة، فإن هذا الكمال لا يمكنه إلا أن يكون مقيّداً، أو مشروطاً. ومن المفيد أن نشير، في هذا المجال، إلى أنّ ابن الدباغ وابن الخطيب في تحديدهما للكمال الباطن ينطلقان من المقولة الأخلاقية الاسلامية التي فحواها «خير الأمور أوسطها»، وهو ما سوف نشير إليه لاحقاً.

ذانك هما نوعا الكمال، في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي عامةً، والمتأثّر منه بنظرية الفيض خاصةً. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذين النوعين يشملان كلّ الكمالات بأجناسها المختلفة التي عَرَض لها ذلك الفكر. فليس ثمّة إلا كمال مطلق، وكمال مقيّد، من حيث النوع. أما من حيث الجنس فثمّة العديد من الكمالات نعرض لها، فيما يلي، بحسب أهميتها في ذلك الفكر.

وأوّلُ هذه الكمالات هو الكمال الإلهي الذي هو الدرجة القصوى من الكمال المطلق ولا يمكننا ان نتحدث عنه هنا لان الحديث فيه يطول.

ثاني هذه الكمالات هو الكمال الروحاني، وهو الجنس الآخر من الكمال المطلق. إنه الكمال الخاصّ بالعقول المفارقة بالنسبة إلى القائلين

بالفيض العشاري، وبالعقل والنفس وما يتبعهما بالنسبة إلى القائلين بالفيض الثلاثي. ونحن سوف نتحدَّث عن الكمال الروحاني، بمعزل عن ذلك التمييز، لأن الصفات التي تميّز الكمال الروحاني هي نفسها عند هؤلاء وأولئك.

يتحدّد الكمال الروحاني بثلاث سمات جوهرية، وهي: مفارقة المادة مفارقةً مطلقة، والاتصال الدائم بالذات الإلهية وكمالها، وإمكانية فيض الأجرام السماوية غير الفاسدة أو القابلة للفساد. ولولا هذه السمات لما احتلّ الكمال الروحاني مكانةً في عالم الكمال المطلق.

إنّ منطق نظرية الفيض يفرض أن يكون المفيض حاملاً بعض سمات الفائض، وأن يكون على اتصال أو ارتباط به، ارتباط المعلول بالعلة. وذلك كي يستمرّ في وجوده. وبما أنّ العالم الروحاني أو عالم المعقولات أو الجواهر أو العالم النوراني - وذلك بحسب مصطلح كل من الفلاسفة والمتصوفة، وهي في النتيجة مصطلحات مترادفة - قد نتج مباشرةً من الوجود الإلهي، فمن البدهي أن يحمل بعض سمات ذلك الوجود. ومنها مفارقة المادة والعدم. فالعالم الروحاني عالم لا مادةَ فيه ولا يتجسَّد بمادة. ولهذا فإنّ الكمال الروحاني هو الآخر لا مادة فيه ولا يتجسَّد بمادة. يقول الفارابي «فأما الأشياء الكائنة عن الأول فأفضلها بالجملة هي التي ليست بأجسام ولا هي من أجسام»[٢٩]. ويقول ابن سينا «إنّ أوّل الموجودات عن العلّة الأولى واحدٌ بالعدد وذاته وماهيته وحده لا في مادة. فليس شيء من الأجسام ولا من الصور التي هي كمالات الأجسام بمعلولات قريبة له، وهو عقل محض لأنّه صورة لا في مادة»[٣٠].

فالكمال الروحاني، إذاً، كما لصُوَرِيّ لا مادة فيه. وبذلك يكون هذا الكمال قد تراجع خطوة، من هذا المنظور، عن الكمال الإلهي الذي لا مادة ولا صورة له. أي أنّ العلّة التي لا مادة ولا صورة لها أنتجت معلولاً ذا صورة ولكن بدون مادة. ولكن العالم الروحاني ليس واحداً بل هو متعدّد. ولهذا فإن ثمة تفاضلاً بين عناصره. فالعقل أفضل من النفس بالنسبة إلى

القائلين بالفيض الثلاثي، والعقل الأول أفضل من العقل العاشر بالنسبة إلى القائلين بالفيض العشاري. وما ذلك إلاّ بسبب القرب والبعد من الكمال الإلهي. فما هو قريب منه أكثر كمالاً وأفضل وجوداً وأعمق تأثيراً وأدْوَمُ لذةً وسعادة. فالأفضل يتبع الأفضل، والأكمل يتبع الأكمل إلى أن ينتهي العالم الروحاني.

ولا يتأتّى الكمال الروحاني من مفارقة المادة فحسب، بل ينبغي أن يكون على اتصال دائم بالكمال الإلهي وذلك بأن يعقل، علاوة على ذاته، ذات الكمال الإلهي أو الموجود الأول. يقول الفارابي «ليس في واحد منها [أي من العقول المفارقة – المؤلف] كفاية في أن يكون فاضل الوجود بأن يعقل ذاته فقط. بل إنما يقتبس الفضيلة الكاملة بأن يعقل مع ذاته ذات السبت الأول. وبحسب زيادة فضيلة الأول على فضيلة ذاته يكون بما عقل الأول فضل اغتباطه بنفسه أكثر من اغتباطه بما عند عقل ذاته»[٣١]. وما ذلك إلا لأنّ كمال الأول زائد على كمال ذاته. ولهذا من البدهي أن يكون اغتباطه بكمال الأول أعمق وأدوم وألذّ وأفضل من اغتباطه بكماله هو.

إنّ اتصال هذا الكمال بالكمال الإلهي لا ينهض من الإرادة والاختيار. بحيث يمكن للعقل المفارق أن يتّصل أو لا يتّصل. بل هو اتصال طبيعي غير قصدي وغير إرادي. فكما أنّ من طبيعة العقل مفارقةَ المادة، فإنّ من طبيعته أيضاً عَقْلَ الكمال الإلهي والاتصال به. ومن طبيعته، ثالثاً، أن يفيض فيتكوّن الجرم السماوي غير الفاسد أو القابل للفساد.

وإذا كان العقل الصُوَري المفارق للمادة قد نتج منه ما هو مادي صُوَري، فإنه قد نتج منه ما ليس قابلاً للفساد، وإنْ كان ذا مادة، وذلك على خلاف الموجودات المادية الأرضية الفاسدة أو المعدومة بالضرورة. وليس هذا فحسب، بل إنّ العقل المفارق حين أفاض الجرم السماوي أفاضَه في أكمل شكل أو صورة، وفي أكمل حركة أيضاً. أي أن العقل المفارق في فيضه للجرم السماوي قد أعطاه شكلاً هو أكمل الأشكال، وحركة هي أكمل الحركات، ونقصد بهما الشكل الدائري والحركة الدائرية، وذلك بالإضافة

إلى أكمل الكيفيات وهي الكيفية الضيائية أو النورانية. يقول الفارابي في العقل المفارق «إنّ له من الأشكال أفضلَها وهي الكرية، ومن الكيفيات المرتّبات أفضلها وهو الضياء، فإنّ بعض أجزائها فاعلة للضياء وهي الكواكب وبعض أجزائها مُشِفَّة بالفعل. . . ولها من الحركات أفضلها وهي الحركة الدورية. وتشارك العشرة [أي الأجرام تشارك العقول العشرة - المؤلف] في أنها أُعطيت أفضل ما تتجوهر به من أوّل أمرها، وكذلك أعظامها وأشكالها والكيفية المرتّبة التي تخصُّها»(٣٢).

إنّ كمال العقل المفارق، إذاً، لا ينعكس إلا كمالاً على صعيد الأشكال والكيفيات والحركات. ولا بأس من الإشارة إلى أنّ ثمّة اتفاقاً بين القائلين بنظرية الفيض على أنّ الاستدارة أو الدائرية هي أكمل الأشكال والحركات. حيث يؤكّد أخوان الصفا أنّ الشكل الكُري هو أفضل الأشكال(٣٣)، ويذهب ابن سينا إلى أنّ الحركة الطبيعية الكونية لا يمكن أن تكون إلا حركة مستديرة(٣٤). وكذا هي الحال بالنسبة إلى السهروردي الذي يقول في الحركة الدائرية «لا ثقيلة ولا خفيفة، ولا حارة ولا باردة ولا رطبة ولا يابسة، فهي طبيعة خامسة»(٣٥)، ويرى أيضاً أن الشكل الكُري هو الأنسب لحركة الأفلاك الدائرية في السموات التي «كلُّها كُرِيّة محيطة بعضها ببعض»(٣٦). أما ابن عربي فيرى أن الشكل الكُري هو أوّل شكل قَبِلَ الجسم الكليّ للعالم(٣٧).

نصل، من ذلك، إلى أن الكمال الروحاني ذو شكل دائري وحركة دائرية وكيفية نورانية. وهذا ما ينعكس في الأجرام السماوية التي ليست في نهاية المطاف، إلاّ تمثيلاً مادياً لصورة الكمال الروحاني. وهو ما يؤدّي بنا إلى الحديث عن الكمال الجرمي السماوي الذي بات واضحاً أنه كمال ذو شكل دائري، وحركة دائرية، وكيفية نورانية، فضلاً عن حجمه المادي الهائل. ونعتقد أن اعتبار الدائرية في الشكل والحركة هي الأكمل، ناتج من تمثيلها لفكرة اللانهائية المرتبطة بالله والعالم الروحاني. بمعنى أن كمال الأجرام

السـمـاوية ينجم في تمثيله لفكرة اللانهـائيـة في الكمـال الإلهي والكمـال الروحاني. أما الأول فلأنه العلّة الأولى، وأما الثاني فلأنه الموجد المباشر لتلك الأجرام. إذ إنّ هذه هي الممثّل المباشر للكمال الروحاني وهذا ما يجعل الكمال الجـرمي السـماوي منضـوياً تحت الكمـال المطلق، وإنّ يكن في أولى درجـاته. إنه كـمـال مطلق، لأنه استطاع أن يمثّل الفكرة الجـوهرية في ذلك الكمال، وهي اللانهائية. غير أنه أقرب الكمالات المطلقة إلى التقييد. وما ذلك إلا لأنه كمال ذو مادة، بخلاف الكمال الروحاني الذي هو ذو شكل لا مادة فيه، وبخلاف الكمال الإلهي الذي لا مادة فيه ولا شكل له.

وهكذا نلحظ أن الكمـال الإله الذي لا شكل ولا مـادة لـه يفـيض فيتكوّن الكمال الروحاني الذي ليس شكله في مادة، والذي يفيض فيتكوّن الكمال الجرمي السماوي الذي قوامُه في مادة وشكل معاً. وسوف نلحظ أن الهيولى هي الكائن المادي الذي لا شكل له.

إنّ للهيـولى أو المادة الأولى كـمـالهـا أيضـاً. حيث يكمن في أمـرين اثنين، وهما أنها باقية غير فانية، وأنها قابلة لتلقي صور الموجودات. فهي الوسيط المادي الذي يحولّ الصور إلى كائنات مادية حية أو جامدة. أي أن الكمال في الهيـولى لا يكمن في كونها مادة، بل في كـونها مادة غير قابلة للفناء، على الرغم مما يصيبُها من تغيُّر أو تبدُّل. غير أن الكمال الهيولاني هو الأخسّ من بين الكمالات المقيَّدة. والسبب في ذلك هو أنه مادة لا صورة أو لا شكل لها. والصورة، كما يقرّر الفكر العربي - الإسلامي، هي التي تهَبُ الموجود حياته وفضيلته وكماله.

ويأتي بعد الهيـولى العناصر الأربعة - الماء والنار والهواء والتراب - التي يقوم على عاتقها تكوين الكائنات أو المولَّدات الأربعة - المعدن والنبات والحيوان والإنسان - وذلك من خلال الاختلاط أو الامتزاج أو التركيب، بحسب تعبير كلّ من الفلاسفة والمتصوفة. أي أنّ كمال العناصر في أن ينتج عنهـا الكائنات. وأولّها المعـدن. وهو أخسُّ الكمالات المادية الصُّوريّة، لا لأنّه فاقد الحياة وحسب. بل لأنه أيضاً ينتُج من تركيب بسيط غير معقَّد،

فيما بين العناصر الأربعة. وبينما نجد الفارابي وابن سينا وإخوان الصفا لا يسهبون كثيراً في الحديث عن طبيعة التركيب ومراحله، فإنّ ابن طفيل يسهب في ذلك، حين يتحدّث عن النشأة الطبيعية لحيّ بن يقظان(٣٨).

ويأتي النبات في الدرجة الثانية من الكمال المادي الصُّوَري. حيث إنّ تركيبه أعقد من تركيب المعدن. وهو ما يجعل النبات ذا حياة بما له من القوّة الغازية والقوّة النامية، على حين أنّ المعدن لا قوّة له. غير أنّ الكامل من النبات لا يكتفي بهاتين القوّتين. بل لابدّ من قوّة ثالثة وهي المولّدة. يقول ابن سينا «والقوّتان الأوليان توجدان في كل نفس نباتية، وأما هذه [أي القوة المولّدة - المؤلف] فتوجد في الكامل من النبات، وربما وجدت هذه القوّة بتمامها في شخص واحد، وربما انقسمت في شخصين»(٣٩).

وبعد أن يستوفي النبات كماله، تكون العناصر قد تهيّأت لتركيب أكثر تعقيداً وأكثر اعتدالاً، فيكون الحيوان. أو كما يعبّر ابن سينا «وإذا امتزج العناصر امتزاجاً أكثر اعتدالاً تهيأت لقبول النفس الحيوانية وذلك بعد أن تستوفي درجة النفس النباتية. والنفس الحيوانية كمال أول لجسم طبيعي آليّ من شأنه أن يحسّ ويتحرك بالإرادة»(٤٠). وقِوامُ الكمال في الحيوان يكمن في حصول الحيوان - إضافة إلى القوى النباتية - على القوى المدركة والقوى المحركة. وهذه تنقسم إلى شهويّ، وإلى غضبيّ. وأما المدركة فتنقسم إلى خمس قوى وهي: قوة الفنطاسيا أو الحسّ المشترك، والقوّة الخيالية والقوة المتخيّلة وقوة الوهم وقوة الذكر والحفظ(٤١). وما ينبغي الإشارة إليه، في هذا المجال، هو أنّ ما يقوله ابن سينا لا يكاد يختلف حوله الفلاسفة والمتصوفة العرب - المسلمون سواء أكانوا قبله زمنياً أم جاؤوا بعده.

أما بالنسبة إلى كمال الإنسان، وهو أعلى درجة في الكمال المادي الصُّوري أو المقيَّد. فيكمن في حصوله - بالإضافة إلى ما سلف في النبات والحيوان من قوى - على النفس الناطقة التي «لها قوّتان: قوة مدركة عالمة، وقوة محركة عاملة»(٤٢).

وبهـذا فـإنّ كـمـال الإنسـان هو الأكـمـل من بين الكمـالات المادية الصُّوريّة. إذ إنه احتوى في داخله كلَّ الكمالات السابقة له من معدنية ونباتية وحيوانية. مضيفاً إليها صفات خاصة به، تميِّزه من سواه من تلك الكمالات وتلك الكائنات. ولهـذا لا غـرابة في أن يرى ابن عـربي أنّ كـمـال الصـورة الإنسانية ناجمٌ من كونها ظهرت بوساطة النَّفَس الرحماني(٤٣). حيث «خلق الله الإنسان مختصراً شريفاً فيه معاني العالم الكبير، وجعله نسخةً جامعة لِماً في العالم الكبير ولِماً في الحضرة الإلهية من الأسماء»(٤٤). ويميِّز ابن عَربي، عادةً، بين الإنسان الكامل والإنسان الحيوان الذي يقصد به الهيئة المادية الإنسانية. والحديث، هنا، ينصبُّ على كمال الهيئة الإنسانية، لا على الإنسان الكامل الذي أصبح مفهوماً فلسفياً وجمالياً محدَّداً، سوف نتحدّث عنه في فصل لاحق.

يرى ابن عربي أنّ كمال الإنسان - أو هيئته - قد نجم من كونه صورة مختصرة عن العالم الأكبر. فما تفرَّق في هذا العالم موجود في الإنسان. فالنَّماءُ موجود فيه كالشَعر والأظافر «وكما أنَّ في العالم ماء مالحاً وعذباً وزعافاً ومراً، فذلك موجود كلُّه في الإنسان. فالملح في عينيه، والزعاف في منخريه، والمرُّ في أذنيه، والعذب في فمه»(٤٥). وهكذا بالنسبة إلى العناصر الأربعة والرياح الأربع والسباع والشياطين والبهائم والملائكة(٤٦). الخ.

ويسرد علينا ابن عربي وصفاً دقيقاً للكمال في الشكل الإنساني، فيقول «ليس بالطويل ولا بالقصير، ليِّنُ اللحم رطبٌ بين الغلظ والرقة، أبيض مُشَوُب بحُمرة ليس بذلك السواد، أسيل الوجه، أعْيَنُ مائلٌ إلى الغُؤور والسواد، معتدلٌ عظَم الرأس، مائلُ الأكتاف، في عُنُقه استواء معتدل اللبَّة، ليس في وركه ولا صُلْبه لحم، خفيُّ الصوت صافٍ ما غَلُظَ منه ومارقَّ مما يُستَحبُّ غَلَظَه أو رقته في اعتدال، طويل البنان للرقة، سبط الكفّ . . . ليس بعجلانٍ ولا بطيء. فهذا قالت الحكماء أعدلُ الخُلُقة وأحكمهـا. وفيـه خلْقَ سيدنا محمَّد ﷺ حتى صحَّ له الكمال ظاهراً وباطناً»(٤٧).

نتــوصَّل إلى أنّ الكمـــال الإنســـاني الصُّوري هو الأرقى من بين الكمالات المادية الصورية. فهو الكمال الأعقد تركيباً، والأكثر شمولاً لما في العالم من قوى وصفات وجودية إيجابية. وما كان ذلك إلا لأنه مطلوب منه أن يحمل مفهوم الإنسان الكامل. فيكون بذلك شكلاً مناسباً للمضمون.

وهكذا نلحظ أنّ ثمّة تمييزاً بين الكمالات من منظور المادة والصورة، ومن منظور البساطة والتعقيد. فالكمال الإلهي هو الأكمل لأنه خالٍ من المادة والصورة، ولأنه جوهر بسيط غير مركَّب. ويتلوه الكمال الروحاني الذي يتراجع خطوة عن الأول، حيث اكتسب الصورة والإثنية. ثم يتلوه الكمال الجرمي السماوي الذي تراجع خطوتين حيث اكتسب المادة والصورة والتركيب الأكثر تعقيداً من الثاني. هذا على صعيد الكمال المطلق. أما بالنسبة إلى المقيَّد فإنّ الكمال الإنساني الصوري هو الأكمل لأنه الأكثر تعقيداً وشمولاً. ويتلوه الكمال الحيواني. حيث التركيب أقلُّ... وهكذا حتى نصل إلى الكمال الهيولاني الذي لا تركيب ولا تعقيد فيه. إنه مادة فحسبُ. بمعنى أنّ الكمالات المطلقة تتفاضل بالبساطة، على حين أنّ الكمالات المقيَّدة تتفاضل بالتعقيد. إنّ أكمل ما في السماء هو البسيط، وأكمل ما في الأرض هو المعقَّد. وهذا ما يهيِّئ لأن يكونَ ثمة اتصال بين الكمالين: الإنساني والإلهي. وكأن الإنسان لا يصل إلى النشوة المطلقة إلا حين يتّصل بنقيضه من حيث الجوهر، وهو الله. تلك النشوة التي طالما ترنَّم بها المتصوفة وسَعَوا إليها مهملين كل نشوة حسية أو معنوية، كُرْمَى لها، وكُرمى للفردانية المحضة التي تعود بهم إلى أصل الوجود، وهو الوحدة لا الكثرة، حَسْبَما يرون.

ولا بأس من الإشارة، في هذا المجال، إلى أنّ ثمّة تدرُّجاً يربط بين الكمالات كافةً، ولا سيما بالنسبة إلى القائلين بوحدة الوجود. يقول ابن عربي «فأولُ تكوين في الأرض المعادنُ ثم النبات ثم الحيوان ثم الإنسان. وجـعل [أي الله - المؤلف] آخـرَ كلُّ صنف من هذه المكوّنات أولاً للذي يليها. فكان آخرُ المعادن وأولُ النبات الكمأةَ، وآخر النبات وأولُ الحيوان

النخلة، وآخر الحيوان وأول الإنسان القرد»(٤٨). وإذا مـا أردنا أن نواصل السلسلة فيمكن القول إنّ آخر الإنسان وأوّل الروحانيات هو الإنسان الكامل. ومـا سلف يعبّر عنه ابن عربي نظماً بقوله، بعد أن ذكر الأجرام السماوية:

فَهُمُ الملائكةُ الكرام شعارُهم — حفظُ الوجود من اسمه المحسانِ
فتحرّكت نحو الكمال فولّدت — عند التحرّك عالَمَ الشيطانِ(*)
ثم المعادنَ والنباتَ وبعده — جاءت لنا بعوالم الحيوانِ
والغاية القصوى ظهور جسومنا — في عالم التركيب والأبدانِ(٤٩)

ويمكن أن نرصد، على صعيد الكمالات الإنسانية، عدّة أقسام. وهي: الكمال المادي الصُّوري الذي سلف الحديث عنه، والكمال الأخلاقي أو المعنوي، والكمال العقلي، والكمال الإنساني - الروحي وهو الخاص بالإنسان الكامل الذي سوف يكون له فصل خاصّ به.

أمـا الكمال العقلي فأن يحصل الإنسان، عند الفارابي، على المعقولات الأولى المشتركة. وهي «ثلاثة أصناف: صنف أوائل للهندسة العلمية. وصنف أوائل يُوقَفُ بها على الجميل والقبيح مما شأنه أن يعمله الإنسان. وصنف أوائل يُستعمل في أن يعلم أحوال الموجودات التي ليس شأنها أن يفعلها الإنسان»(٥٠). وذلك من مثل الموجود الأول والعقول المفارقة والسموات وما يحدث عنها. أي أن الفارابي يحدّد الكمال العقلي بالمعرفة العلمية والمعرفة الأخلاقية والمعرفة الفلسفية. فالإنسان لا يكمل عقلياً إلا بتلك المعارف. ومما يلفت النظر في ذلك أنّ الفارابي لا يعدّ المعرفة الدينية (من مثل الفقه ورواية الحديث) شرطاً في الكمال العقلي. وإنما أحلّ المعرفة الفلسفية محلّ الدينية. إذ إنّ الأولى هي التي تقدّم لنا المعرفة الحقيقية بالوجود والموجودات، كما يرى الفارابي. ولا غرابة في ذلك بالنسبة إلى فيلسوف العقل.

إن هذه الأصناف أو المعقولات الأولى لا تشكّل في حصولها رلا الكمال العقلي الأول. وهي ليست غاية في ذاتها. بل هي وسيلة لكي يصل بها الإنسان إلى كماله الأخير. أو كما يقول الفارابي «وحصول المعقولات الأولى للإنسان هو استكماله الأول. وهذه المعقولات إنما جُعلت له ليستعملها في أن يصير إلى استكماله الأخير»(٥١). وطبعاً فإنّ هذا الكمال الأخير هو السعادة القصوى التي لا يمكن نيلها إلا بأن يصير العقل والعاقل والمعقول في الإنسان شيئاً واحداً. أي بأن تصير نفس الإنسان من الكمال بحيث لا تحتاج في قوامها إلى مادة.

أما ابن سبعين فيرى أن الكمال العقلي يكمن في الجمع بين أفضل ما في المذاهب العقلية السائدة في زمنه. وهي مذهب الفقهاء والأشعرية والفلاسفة الأتقياء والصوفية الأولياء ومذهب المقرَّبين (من الله). حيث يقول «خذ من الفقيه المحافظة على الأحكام الشرعية ومدلول صيغه فيها، ومن الأشعري السياسة بك في مذهبه لا به، ومن الفيلسوف الصناعة الرئيسة والحكمة التي تفيد معرفة الأشياء حسب ما تعطيه وتقتضيه طبيعة البرهان، ومن الصوفي مكارم الأخلاق والتجرّد المحض عنك حتى تجدك وتظفر بك، ومن المقرّب ماهية كمالك الأول والثاني»(٥٢). وكأننا بابن سبعين يريد أن يقول إن الكمال العقلي يكمن في الحصول على المعرفة الدينية وكيفية التعامل مع الآخرين، والأدوات المعرفية الفلسفية كالاستدلال والاستنتاج والبرهان، وعلى المعرفة الأخلاقية، وعلى المعرفة اللاهوتية.

ولكن ابن سبعين لا يختلف في النتيجة عن الفارابي. إذ إنّ الغاية من هذه المعارف هي الحصول على السعادة القصوى، في العالم الروحاني المفارق. حيث تعود الكثرة إلى أصلها الأول وهو الوحدة.

وبالنسبة إلى الكمال الأخلاقي، وهو المصطلح عليه بالكمال الباطن فيتحدَّد باجتماع الفضائل الأخلاقية الاجتماعية. وذلك كما يؤكد ابن الدباغ «وأما الكمال الباطن فمعناه اجتماع الصفات الفاضلة في الإنسان على اعتدالها، وتطبُّعه بها، والصفات الفاضلة العقلية كثيرة ولكن أمهاتها أربع وهي: الحكمة، والعفة والشجاعة والعدالة»(٥٣).

لقد أعطى الفكر الجمالي العربي - الإسلامي هذا الكمال أهمية واضحة لا تقلُّ عن أهمية الكمال العقلي. ويمكن التوكيد أنّ ذلك الفكر كان أمْيَلَ إلى جعلهما متلازمين في الإنسان. فالكمال العقلي من دون الأخلاقي مجرَّدُ معارف نظرية لا تغني شيئاً من دون انعكاسها على الصعيد الاجتماعي. والكمال الأخلاقي من دون الكمال العقلي كمال مبتورُ الجانب. ولهذا رأينا ابن الدباغ يذهب إلى اعتبار الحكمة - وهي قيمة عقلية - إساساً من أسس الكمال الباطن. ويروي ابن باجة عن الفارابي قوله «إنّ إنساناً علِمَ جميع ما كتب أرسطو، غيْرَ أنه لم يعمل بشيء مما فيها، وآخَرَ عَمِلَ، إلا أنه لم يعلم فيُفَضَّلُ العاملُ الجاهلُ على التارك العالم»(٥٤). نقول ذلك، على الرغم من أن الكمال العقلي هو الوسيلة إلى السعادة الفردية القصوى، وإليها يسعى الفلاسفة والمتصوفة العرب - المسلمون. غير أنّ السعي إلى السعادة الفردية القصوى (وهي الاتصال بالله الواحد) لا يعني، عندهم إهمالاً للجانب الاجتماعي - الأخلاقي. بل إنّ هذا الجانب واحدٌ من الأسس التي توصل إلى تلك السعادة. وهذا ما يقرّره ابن باجة بقوله «ليس الاكتفاء بالفضائل الشكلية هو السعادة القصوى، لكنها إنما صارت في هذه الرتبة من الشرف لقربها من المحرك الأول بالتحقيق وملازمتها له،» ولا نقدر على التفرقة بينهما، إلا بعد فحص شديد»(٥٥). وإذا ما أشرنا إلى أنّ الفضائل الشكلية، عند ابن باجة، هي نفسها الأخلاقية من مثل السخاء والنجدة والألفة وحسن المعاشرة والأمانة، وأشرنا إلى أنّ المحرك الأول هو الكمال العقلي أو هو العلوم النظرية، فإنّه يتوضّح أنّ ابن باجة - ومن ورائه الفكر العربي الإسلامي - يؤكّد تلازمَ المعرفة والممارسة. أو يؤكّد أن المعرفة هي آخر المطاف ممارسةٌ اجتماعية - أخلاقية. وإذا لم تنعكس المعرفة في الممارسة، فلا يمكنها أن تؤدي الغرض منها وهو السعادة القصوى اجتماعياً وفردياً أو دنيوياً وأخروياً. وهو ما يحيل على دور المثقّف في الحياة الاجتماعية، بالنسبة الى ذلك الفكر. هذا الدور الذي يمكن أن نلخّصه بأنه دور تنويري عقلي، وتربوي أخلاقي. ويمكن أن نضيف الدور السياسي

بالنسبة إلى الفارابي وأخوان الصفا وابن باجة. وذلك على اختلاف في الدرجة بين كلّ منهم.

ويشرح ابن عربي ما سردناه له، قبل قليل، من وصف دقيق للكمال في الشكل الإنساني شرحاً صوفياً باطنياً. بحيث يبدو أن كل الأوصاف الحسية التي ذكرها، لها وجهان ظاهرٌ وباطن. أما الظاهر فهو ما أخذناه منه في ذاك الموقع، وأما الباطن، فمنه صحّةُ النظر في الأمور والاستشراف والحكمة والمحبة وحسن المعاشرة(٥٦)... الخ. ويرى ابن عربي أن الاعتدال هو أكمل المنشآت الجسمية والمعنوية. ولهذا ذهب إلى أنّ الإفراط في الطول أو القصر، والبياض أو السواد، هو انحراف عن الكمال المادي - الصوري، والكمال المعنوي. «أما البياض المُفرط فاستفراغُهُ للنظر في عالم النور بحيث لا يبقى فيه ما يدبِّر به عالم طبيعته فيفسدُ سريعاً قبل حصول الكمال فكان مذموماً. وكذلك في الجانب الآخر وهو السواد المفرط بحيث يمنعهُ النظرُ في طبيعته عن عالم النور فذلك أيضاً مذموم»(٥٧).

وبهذا فإنّ ابن عربي يرى في الإفراط إخلالاً في الكمال، منطلقاً من أنّ الاعتدال هو الأساس في الكمالات الإنسانية، ومنها الكمال الأخلاقي. وما يؤكّد ذلك أنّ ابن عربي يرفض حتى الإفراط في النظر في عالم النور.

فالكمال الأخلاقي، إذاً، يقوم على الاعتدال في الفضائل الأخلاقية. المتعارف عليها في المجتمع العربي الإسلامي كالحكمة والعفة والشجاعة والعدالة. والحق أنّ ثمّة اتفاقاً عاماً بين الفلاسفة والمتصوفة والفقهاء، المتكلمين على ما يحدّ هذا الكمال، من حيث الجوهر. وهو الاعتدال في الفضائل الأخلاقية. ولكن الاكتفاء بهذا الكمال وحده لا يلبّي الحاجة النهائية للإنسان، وهي السعادة القصوى. ولهذا لابدّ من كمال خاص يرتفع بالإنسان إلى المستوى الروحاني. إذ إنّ كل الكمالات كما يرى ابن باجة، على أهميتها، لا تصل إلى مرتبة الكمال الإنساني بوصفه مفهوماً فلسفياً وجمالياً. إذ إنّ الكمالات في الآلات كاليسار والغنى، والكمالات في الصحة، وفي الفضائل الشكلية، وفي الصناعات العملية، تجعل الإنسان

عبداً لسواه، بشكلٍ أو بآخر، ما عدا كمالاً واحداً. وهو أن «تكون كاملاً بكمالك الذي يخصك فتكون قد كَمُلتَ في ذاتك، ولم تفتقر في الوجود إلى سواك»(٥٨). أو كما يقول الفارابي «فإنّ الإنسان وإن بلغ نهاية الكمال في الإنسانية فإنّ منزلته عند ذوي العقول الإلهية منزلة الصبيّ والحَدَث والغُمْر عند الإنسان الكامل»(٥٩). أي الإنسان المكتمل عضوياً ونفسياً.

ونصل، بعد إلى الكمال الاجتماعي الذي توقّف عنده الفارابي وابن باجة وقفة مطوّلة.

ينطلق الفارابي من بدهية، فحواها أنّ الوجود الاجتماعي قائم بالضرورة على التعاون. فلا يمكن للحياة الاجتماعية أن تتكوّن وتستمرّ من دون التعاون على العيش والتكامل في الجهود. إذ «كلٌّ من الناس مفطور على أنه محتاج في قوامه وفي أن يبلغ أفضل كمالاته إلى أشياء كثيرة لا يمكنه أن يقوم بها كلّها هو وحده. بل يحتاج إلى قوم يقوم له كلٌّ واحد منهم بشيء مما يحتاج إليه»(٦٠).

فالتعاون هو الأساس في الكمال الاجتماعي. ومن دونه لا وجود للاجتماعات الإنسانية التي يقسمها الفارابي إلى قسمين اثنين: الأول هو الاجتماعات الكاملة التي تنقسم إلى عظمى ووسطى وصغرى، والثاني هو الاجتماعات غير الكاملة. أما العظمى من الكاملة فهي «اجتماعات الجماعة كلّها في المعمورة. والوسطى اجتماع أمّة في جزء من المعمورة. والصغرى اجتماع أهل المدينة في جزء من مسكن أمّة. وغير الكاملة أهل القرية واجتماع أهل المحلّة ثم اجتماع في سكّة ثم اجتماع في منزل»(٦١). أي أنّ الفارابي، في هذا التقسيم، ينطلق من التكامل الوظيفي الاجتماعي. فما كان محققاً للتكامل القائم بالضرورة على التعاون، كان كاملاً، بصرف النظر عن درجة كماله، وما كان مقصراً عن التكامل كان اجتماعاً ناقصاً. ولهذا فإنّ الخير الأفضل والكمال الأقصى إنما يحدثان أولاً باجتماع المدينة، لا بالاجتماعات التي دونها، كما يرى الفارابي. وبما أنّ الأمر على هذا النحو، فإنّ الغاية النهائية من الاجتماع الكامل الأصغر هو الوصول إلى

الاجتماع الكامل الأقصى، وهو اجتماع أهل المعمورة قاطبة. وهذا ما يدعو إليه الفارابي في مدينته الفاضلة التي ليست سوى رمز للمعمورة التي ينبغي، كما يرى، أن يسودها نظام اجتماعي - سياسي فاضل. وكأننا بالفارابي يتخذ موقفاً أيديولوجياً - سياسياً من الأنظمة السياسية في مجتمعه. تلك الأنظمة التي أصابها التفكّك والتشرذم والتمذهب الضيّق والاصطراع. والحق أنّ هذا واضح تمام الوضوح في موقفه من المدن المناقضة والمخالفة لمدينته الفاضلة. حيث إنّ الصفات التي يَصِفُها بها لا تختلف، من حيث الجوهر، عن المجتمع الذي يعيش فيه.

ويمكن القول إنّ الفارابي يرى الكمال الاجتماعي من منظورين اثنين: منظور وظيفي، ومنظور قيمي. فمن المنظور الأول يرى الكمال بحسب وظيفته في الحياة الاجتماعية، ومن المنظور الثاني يرى الكمال بحسب غايته القيمية. فعلى حين يحكم بالكمال الوظيفي على المدينة الفاسقة مثلاً، نراه يحكم عليها بانعدام الكمال القيمي. وبهذا فكل المدن كاملةٌ وظيفياً. غير أنّ واحدة منها فقط هي الكاملة قيمياً. والمقصود المدينةُ الفاضلة التي «يُقْصَدُ بالاجتماع فيها التعاونُ على الأشياء التي تُنال بها السعادة»(٦٢). فالغاية من المدينة الفاضلة، إذاً، تكمن في بلوغ السعادة القصوى. وذلك بخلاف المدن الأخرى التي يهدف بعضها إلى القوة والمغالبة، وبعضها يهدف إلى اليسار والثراء، وبعضها يهدف إلى الشهوات... الخ وهذا ما يتناقض وبلوغ السعادة القصوى التي ينبغي أن تكون غاية كلّ اجتماع، وكلّ إنسان.

غير أنّ تلك السعادة القائمة على الكمال القيمي لا تتناقض والتفاوت الاجتماعي. بل إن التفاوت من طبائع الاجتماع الإنساني. ولهذا لا يمكن النظر إليه على أنه يُخلّ بالسعادة أو يُخلّ بالتعاون أو بالعدل. فكما أنّ أعضاء البدن متفاوتة ومتعاونة كلّها من أجل حياة الحيوان، ومن أجل حفظها، فإنّ أعضاء المدينة الفاضلة هم أيضاً متفاوتون في الأهمية والشرف، ومتعاونون من أجل حياة المدينة أو المجتمع واستمرارها(٦٣).

والحق أنّ تشبيه حياة المجتمع بحياة البدن، للدلالة على التكامل

والتفاوت والتعاون، أمرٌ شائع في الفكر العربي – الإسلامي. ولهذا لا غرابة في أن يُنظر إلى التفاوت الاجتماعي بمختلف أنواعه، على أنه من طبائع الأشياء. ولا بأس من الإشارة إلى أنّه كثيراً ما يتمُّ تشبيه العضو الرئيس أو الإمام أو الإنسان الكامل بالقلب فكما أنّ هذا يوزّع الدم –أو الحياة– على سائر البدن، فإنّ ذلك الإنسان يوزّع الحياة الاجتماعية على سائر الأفراد. حيث إنه أساس المجتمع – وأساس الحياة الإنسانية قاطبة – مثلما أنّ القلب أساس البدن. ولا خلاف بين الفلاسفة والمتصوفة المتأثرين بنظرية الفيض حول ذلك.

ويذهب ابن باجة إلى أنّ المدينة الفاضلة –التي هي كاملة بالضرورة– لا تحتاج في حياتها إلى صناعة الطبّ والقضاء. إذ إنّ وجود تينك الصناعتين فيها يدلُّ على أنّ كما لها قد أصابه النقص. يقول «فَمِنْ خواص المدينة الكاملة أن لا يكون فيها طبيب ولا قاض... وكلما بَعُدَت المدينة عن الكاملة كان الافتقار إلى هذين أكثر، وكان فيها مرتبة هذين الصنفين من الناس أشرف»(٦٤). وينطلق ابن باجة في رأيه هذا من أنّ المدينة الكاملة – الفاضلة تقوم على المحبة والوفاق، فلا بغضاء ولا تشاكس ولا اصطراع فيها. مما يعني أنه لا احتياج فيها إلى وضع العدل، ومن ثم، لا احتياج إلى القضاة. وبما أنّ أفعال هذه المدينة كلها صواب، فإنّ أهلها لا يحتاجون طبيباً أو أدوية. حيث «لا يغتذي أهلها بالأغذية الضارة، ولذلك لا يحتاجون إلى معرفة أدوية»(٦٥).

فالمدينة الكاملة، عند ابن باجة، هي المدينة التي تسودها المحبة والوفاق في العلاقات، والصحة والصواب في الآراء والمعتقدات. وهذا ما ينعكس حتى في العلاقة بالبدن. فلا مرض في العلاقات، ولا مرض في الأفكار، ولا مرض في الأبدان. فيما إذا أصابها بعض ذلك تكون «قد مَرِضت وانتقضت أمورُها وصارت غير كاملة»(٦٦).

واضح أنّ ابن باجة ينظر إلى الكمال الاجتماعي من منظور واحد وحسب، وهو المنظور القيمي. فما وافق هذا المنظور كان محقّقاً للكمال،

وما كان مقصرّاً عنه كان ناقصاً أي فاسداً، بصرف النظر عن المنظور الوظيفي. ولا بأس من الإشارة، أخيراً، إلى أنّ قانون المماثلة بين مجتمع الأرض الكامل ومجتمع السماء(٦٧)، قائم في تحديد الكمال الاجتماعي. حيث إنّ هذا الكمال لا يكون فاضلاً إلا إذا كان مماثلاً لمجتمع السماء الروحاني. فكما أنّ في السماء قطباً، ففي الأرض قطبٌ أيضاً، وكما أن حول ذلك القطب عقولاً روحانية أو ملائكة، فحولَ قطب الأرض وزراء ومستشارون، وكما أن الأفلاك تخدم العقول، فإنّ ثمة خدَماً لأولئك... الخ. وفي النتيجة فإنه ينبغي على مجتمع الأرض أو الكمال الاجتماعي أن يكون مماثلاً لمجتمع السماء أو نسخةً منه. وغنيٌّ عن البيان أن مثل هذا الطرح ما هو إلا تصورٌ إنساني محكوم بشروط اجتماعية وتاريخية. مما يعني أن النسخة الأصلية للمجتمع المثالي المتصوَّر موجودة في الأرض. أي في أحلام الفلاسفة والمتصوفة وتصوراتهم الميتافيزيقية الفاضلة، المحكومة بالشرط التاريخي، من حيث النشأة والطبيعة والغاية. غير أنّ هذه التصورات ذات قيمة أيديولوجية - سياسية لا يمكن إغفالها، كما أنها ذات قيمة معرفية بالنسبة إلى الباحث في المجتمع الذي أنتج تلك التصوّرات.

ونرى لزاماً علينا أن نتوقف عند الكمال الفني، ولا سيما في الشعر والموسيقا، لما لهما من أهمية في التراث الفكري الجمالي. مع التوكيد أن الحديث عن الكمال الفني في هذين النوعين من الفن، لا يعني حديثاً عن نظرية كلّ منهما فلهذه مجال آخر غير هذا المجال.

يذهب الفارابي إلى أنّ ثمة درجتين اثنتين من الكمال في الشعر. ترتبط الأولى بالمحاكاة والتخييل، وترتبط الثانية بعلاقة الشعر بالموسيقا من حيث هي فن. أي أن الفارابي ينظر إلى الكمال من ناحية العملية ا لفنية للشعر، ومن ناحية التأثير الجمالي له. وبما أنّ التأثير الجمالي، عند الفارابي، هو الوسيلة التي تؤدي إلى غاية الشعر وهي السعادة، أو تعميق الفضائل المؤدية إلى السعادة وبما أنّ ذلك التأثير لا يكتمل إلا بارتباط الشعر بالموسيقا، فمن البدهي أن يذهب الفارابي إلى أنّ الشعر لا يصل إلى كماله الأخير إلا بالموسيقا.

يقول الفارابي «يكون القول [أي القول الشعري - المؤلف] في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها»(٦٨). فكلما كانت المحاكاة أو المشابهة أقرب، كان الكمال الفني في الشعر أوضح. ولهذا فإنّ المجازات والصور ينبغي أن تمثّل المحاكى تمثيلاً قريباً، من دون أن يصل التمثيل إلى حدّ المطابقة الحرفية. فالمحاكاة لا تعني، عند الفارابي والفلاسفة العرب - المسلمين، المطابقة الحرفية(٦٩). بل تحمل معنى التشبيه والتمثيل. يقول الفارابي «فقد تبيّن أن القول الشعري هو التمثيل»(٧٠). إنّ التمثيل يحيل، عند الفارابي، على مفهومين هما: المحاكاة والتخييل. والحقّ أنّ فلاسفتنا عامة لا يميّزون كثيراً بين هذين المفهومين. إذ غالباً ما تُستخدم المحاكاة بمعنى التخييل، والتخييل بمعنى المحاكاة. وهو ما تؤكده إلفت كمال الروبي(٧١).
ولكنه، على الرغم من ذلك، يمكن القول إنّ المحاكاة ترتبط، عند فلاسفتنا وعلى رأسهم الفارابي، بعلاقة القول الشعري بالمحاكى، على حين يرتبط التخييل بفعل القول الشعري أو أثره في المتلقي. وهذا ما يسوّغ ورودَ هذين المفهومين متلازمين في كلام فلاسفتنا. فنحن لا نرى أنّ ثمة ترادفاً بينهما، وان يكن التمييز بينهما غير واضح. إنّ عدم الوضوح لا يؤدي إلى أنّ ثمّة ترادفاً، وهو ما تفترضه الروبي، بقدر ما يؤدي إلى التداخل بينهما.

هذا التداخل هو الذي يجعل فلاسفتنا يميلون إلى استخدام المحاكاة بدلاً من التخييل أو العكس، أو يميلون إلى استخدامهما متلازمين.

إنّ ما نريده، في هذا المجال، هو أنّ الكمال الفني في الشعر، يقوم على المحاكاة والتخييل معاً. فالقول الشعري الذي لا يحاكي ولا يخيّل قول ناقص أو هو قول لم يكتمل شعرياً. وما ذلك إلا لأنّ محاكاة الأمور تُوقعُ في نفس المتلقي تخيُّلاً أحسن أو أفضل «وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالة أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل هذه»(٧٢). ويسوّغ ابن سينا أهمية المحاكاة في الفن عامة، بقوله «المحاكاة لذيذة وخصوصاً عند الإنسان»(٧٣). كما يسوّغ أهمية التخييل بقوله «إنّ الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه

الاستغراب والتعجُّب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء فإنّه يَحْتَشِمُهم احتشاماً لا يحتشم مثلَه المعارف»(٧٤).

ولكن ما هي الأمور التي يمكن أن تكون موضوعاً للمحاكاة والتخييل؟. يقرّر الفارابي أنّ هنالك ستة أصناف، ثلاثة منها محمودة، ينبغي محاكاتها والتخييل بها، وثلاثة مذموعة ينبغي الابتعاد عنها. أما الثلاثة المحمودة، فأحدها صلاح القوة الناطقة، وتسديد الأفعال نحو السعادة، وتخييل الأمور الإلهية والخيرات، وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقبيح الشرور والنقائص وثانيها إصلاح العوارض المنسوبة إلى القوّة من عوارض النفس من مثل الغضب والقسوة والقحة والشرّة والغلبة، وثالثها إصلاح العوارض المنسوبة إلى الضعف واللين من عوارض النفس من مثل الرخاوة والخوف والحياء والترفّه. أما الثلاثة المذمومة فهي المضادة لهذه(٧٥). والهدف من الصنفين الثاني والثالث - من الأصناف المحمودة - هو أن تصير النفس إلى الاعتدال وتبتعد عن الإفراط. وما ذلك إلا لأن تكون النفس الإنسانية أهلاً للخيرات والفضائل والأمور الإلهية، فتصير، من ثمّ، أهلاً للدخول في السعادة القصوى.

يتوضّح من ذلك أنّ المحاكاة والتخييل لا يرتبطان، عند الفارابي بالأشياء الحسية -المادية. بل يرتبطان بما هو نفسي وأخلاقي وإلهي. وهو ما يذكّرنا بأفلاطون وبمُثُله العليا التي تنبغي محاكاتها. والحقّ أنه لا خلاف بين الفارابي وأفلاطون على هذا الصعيد، كما لا خلاف بينهما على صعيد الغاية النهائية للشعر، وهي غاية إلهية ذات وسيلة أخلاقية.

وبهذا نلحظ أنّ المحاكاة والتخييل ليسا سوى أداتين للوصول إلى كمال فني يستوعب الكمالات الإلهية والأخلاقية والنفسية. أما بالنسبة إلى الوزن والقافية فإنهما ممّا يخصّ أسلوب الشعر لا ممّا يخصّ الكمال فيه، كما يقرّر الفارابي ومن ورائه الفلاسفة العرب - المسلمون. أي أنّ الوزن والقافية لا يدخلان في أساس الكمال الفني في الشعر. فأساسُه يكمن في أنه كلام مخيّل ومحاك وحسب.

أما بالنسبة إلى الدرجة الثانية أو النهائية من هذا الكمال، عند الفارابي، فهي علاقة الشعر بالموسيقا. حيث يؤكد «أن الأقاويل الشعرية إذا قُرِنَت بأفعال الألحان الملذّة تصير الأقاويل الشعرية أكمل، وأحرى أن يُنال بها المقصود نيلاً أسرع»[٧٦]. فالغناء، إذاً، هو الكمال النهائي لكلٍّ من الشعر والموسيقا. ويعود ذلك إلى أن التأثير الجمالي لكلٍّ منهما يكون أعمق وأشمل في حال اقترانهما. وكأن التخييل، في هذه الحال، يكون قد وصل إلى مبتغاه النهائي.

وكما أن للشعر، عند الفارابي، كمالَين، فإن للموسيقا أيضاً كمالَين. كمالاً أولَ داخلياً يرتبط باجتماع الألحان الطبيعية، وكمالاً يرتبط بعلاقة الموسيقا بالشعر. حيث نجده يؤكد أن الألحان الكاملة هي التابعة أولاً للأقاويل الشعرية[٧٧].

وبالنسبة إلى الألحان الطبيعية فإن الفارابي يصنّفها بثلاثة أنواع «أحدها الألحان الملذّة والثاني الألحان الانفعالية والثالثة الألحان المخيّلة. والألحان الطبيعية للإنسان ما فعلت في الإنسان أحد هذه. وما اجتمعت فيه هذه الثلاثة فهو لا محالة أكمل وأفضل وأنفع»[٧٨]. فاللذة والانفعال والتخييل ثلاثة شروط، لا بدَّ منها للكمال الفني في الموسيقا. وإذا ما تذكّرنا أنّ التخييل يرتبط بما هو نفسي وأخلاقي وإلهي، فإن اللذّة لا تكون عندئذ بما هو حسّي، بل بما هو معنوي. وإن يكن الحسّي شرطاً لوجود المعنوي في الفن.

وينظر ابن سينا إلى المسألة من منظور المحاكاة والنظام. حيث يقول «والتأليف الصوتي لذيذٌ جداً لهذه الأسباب. أعني لما وجد فيه من النظام المتأدّي إلى القوة المميّزة، كأنها خاصية بها دون الحاسّة، ولما يوجد فيه من محاكاة الشمائل»[٧٩]. وبالنسبة إلى النظام فينبغي أن يكون قائماً على الاتفاق فيما بين النغمات أو الأصوات. إذ إن التناقض يُخلُّ بالكمال الفني في الموسيقا. غير أن الاتفاق وحده لا يؤدي إلى التذاذ النفس، فلابدَّ من التناسب والتنوّع فيما بين الأصوات. حيث «إن الصغار [من الأصوات – المؤلف] إذا ترادفت كثيراً حقّرَت، ولم يتمّ لها في النفس بهاءٌ، والكبار إذا

لم تُخْلط بالصغار الكثيرة واستُعملت وحدها فَخُمت، وكانت فوق أن تلتذّ بها النفس التذاذها بالمعتدل . . . فَتمامُ اللحن متعلّق بنظام الأبعاد اللحنية وهي اللحنيات الكبار وما هو أكبر منها أو أصغر، فإنما تُؤنس النفس فَرَحاً بالمعتدلات»(٨٠).

وهكذا فالنظام الموسيقي الكامل يقوم على التناسب والتنوّع في إطار الاتفاق، وذلك بالإضافة إلى الاعتدال في الأصوات. إذ إن الإفراط فيها غير لذيذ أو مكروه(٨١) ولا شك في أنّ ذلك النظام لا ينبغي أن يكون خالياً من المحاكاة التي هي الشرط الأول للكمال الفني في الموسيقا والشعر – وفي الفن عامة – بالنسبة إلى الفلاسفة العرب – المسلمين.

وما يقتضي ذكره أخيراً هو أن الفارابي يرى أن «الألحان الكاملة إنما توجد بالتصويت الإنساني وأمّا بعض أجزاء الكاملة.فقد تُسْمع أيضاً في الآلات»(٨٢). بمعنى آخر: إنّ الغناء الإنساني الطبيعي من مزامير الحنجرة هو المكوّن الأساسي للألحان الكاملة المشتملة على اللذّة والانفعال والتخييل. ولا غرابة في ذلك. إذ إنّ الإنسان هو الكائن الكامل الذي لا يعلو فوق كماله كمال، في هذه الأرض. هذا ما يفرضه منطق نظرية الفيض.

وبعد أن تحدّثنا، بإيجاز، عن الكمال وأنواعه وأجناسه، ورأينا أن الكمال هو الجوهر في الموجودات الروحانية والمادية والمعنوية أو هو كُنْه الكائن، فلابُدّ من الوقوف عند النتائج الممكنة للكمال بمختلف أنواعه وأجناسه. إذ إنّ توكيد الفلاسفة والمتصوفة العرب – المسلمين أنّ الكمال هو الجوهر يفرض توكيدات أخرى تتعلّق بآثار الكمال أو نتائجه الممكنة. وكأنّ التوكيد الأول ليس سوى مقدمة منطقية للتوكيدات التالية التي يمكن توزيعها إلى خمسة أنواع من النتائج. وهي: الجلال، والجمال والسعادة واللذّة والفاعلية. وهي نتائج مترابطة فيما بينها، ومرتبطة جميعاً بجوهرها. بحيث يصحّ القول إنّ الكامل هو بالضرورة جميل وجليل (وهذه الصفة ترتبط بأجناس محدَّدة من الكمال) وهو سعيدٌ وفاعلٌ وملتذّ (إنه ملتذّ بنفسه ولذيذ بالنسبة إلى سواه). وهذه الصفات – النتائج لا تكون للكامل بالنظر إلى

الآخـرين. بل تكون له بصـرف النظر عنهم وعن آرائهم. إنهـا صفـات موضوعيـة لا تتـوقّف على الإقـرار بهـا أو عدم الإقـرار. وهو مـا يعبِّرُ عنه الفارابي بقوله عن الله «فهو المحبوب الأول، والمعشوق الأول. أحبَّه غيره أو لم يحبَّه، عَشِقَهَ غيره أو لم يعشقه»(٨٣). ومـا يعبّر عنه ابن سينا أيضـاً «فالواجب الوجود معقـولٌ، عُقِلَ أو لم يُعْقَل، ومعشـوق، عُشِقَ أو لم يُعْشق، ولذيذ، شُعِرَ بذلك منه، أو لم يُشْعر»(٨٤).

فما دام الكمال موضوعياً في الشيء، فمن البدهي أن تكون الصفات - النتائج هي الأخرى موضوعية. بمعنى آخر: إنّ الأشياء الجميلة هي جميلة بغض النظر عن الأذواق والآراء. إنها جميلة، لأنها تتمتّع بالكمال اللائق بها روحانياً أو مادياً أو معنوياً. وبما أنّها كاملة، فهي بالضرورة ذات فاعلية ما. والفاعلية هنا تتحدّد بالتأثير الفيضي أو التأثير الإيجابي عامة، وهو ما لَمَسْناه فيما سبق من هذا الفصل.

إنّ هذه الصفات لها جانبها الذاتي، بالإضافة إلى موضوعيتها. وهذا الجانب يرتبط بطبيعة التأثير الذي تخلّفه هذه الصفات في الإنسان. فالإنسان له دور ملموس في استيعاب هذه الصفات استيعاباً كاملاً أو استيعاباً أقلّ كمالاً، أو ناقصاً. أي أنّ الذاتية ترتبط بالاستيعاب الإنساني لتلك الصفات الموضوعية. غير أنّ هذه الذاتية لا تجعل من تلك الصفات ذاتية. إنها تؤكّد، وحسب، مدى الاستيعاب الإنساني لما هو موضوعي. أو كما يقول ابن الدباغ «واعلم أنّ لذّة المشاهدة [مشاهدة الله - المؤلف] بقدر كمال الإدراك. وكمال الإدراك يختلف بأمور هي اختلاف المدرك والمدرك والإدراك وتفاوتها في الكمال والنقص»(٨٥). وبهذا فإن الاستيعاب الإنساني مرهونٌ بأمور عدةٍ. ولا ينبغي أن نذهب إلى تقرير الذاتية في تلك الصفات، بالانطلاق من درجة استيعابنا إياها. إذ إنّ الوجود، كما يؤكد الجيلاني، بكماله، إنما هو صورة حُسْن الله ومظاهر جماله. ويدخل في هذا الكمال «المحسوس والمعقول والموهوم والخيال والأول والآخر والظاهر والباطن والقول والفعل والصورة والمعنى. فإنّ جميع ذلك صُوَر جماله [أي جمال الله - المؤلف] وتجليات كماله»(٨٦).

وقبل أن نطوي هذا الفصل، نرى لزاماً علينا الإشارة إلى أنّ الفكر الجمالي العربي - الإسلامي هو الفكر الوحيد الذي ذهب إلى جوهرية الكمال ومحوريته بالنسبة إلى القيم الجمالية. إنه الفكر الوحيد الذي ربط هذا الربط الدقيق المُحكَم بين الكمال والجلال والجمال والسعادة واللذّة. وفي هذا يكمن تميُّزه الواضح من الفكر الجمالي اليوناني، ومن الفكر الجمالي في أوروبة العصور الوسطى وعصر النهضة. غير أنّ هذا لا يعني أنّ مفهوم الكمال لم يكن له وجودٌ في اليونان أو أوروبة بالنسبة إلى القيم الجمالية. بل يعني أنّ أهميته هناك أقلُّ بكثير من أهميته هنا في الفكر الجمالي العربي - الإسلامي. فالفيثاغورثيون كانوا يرون الجمال في الكمال الرياضي، وكذا هي الحال بالنسبة إلى أوغسطين وتوما الأكويني الذي كان يرى أنّ الجمال يتحدَّد بثلاثة أمور وهي: الكمال والانسجام والوضوح(٨٧). مع الإشارة إلى أنّ كُلّاً من أوغسطين والأكويني كان واقعاً تحت تأثير نظرية الفيض الأفلوطينية.

غير أنّ ثمة فرقاً واضحاً بين القول بأنّ الكمال أحدُ شروط الجمال، وبين القول بأنّ الكمال هو الجوهر في القيم الجمالية عامةً.

ومن الطريف أن نذكر أن بوسبيلوف عالم الجمال السوفييتي - المادي الديالكتيكي - يذهب في القرن العشرين إلى ما ذهب إليه الفلاسفة والمتصوفة العرب - المسلمون في العصور الوسطى، من أنّ الكمال هو الجوهر في الموجودات العضوية، وهو الجوهر في جمالها أيضاً. حيث يقرّر أنّ الجمال صفة الاكتمال العضوي. فالكائنات العضوية التي لم تصل إلى الاكتمال، بالنسبة إلى أجناسها، هي كائنات قبيحة بالضرورة. ولهذا فإنه يوحِّد بين مفهومي الاكتمال الجمالي الاكتمال العضوي. بحيث لا يجد غضاضة من القول بأن هذا الكائن العضوي أو ذاك يتمتّع بدرجة عالية من الاكتمال الجمالي(٨٨)، أو أنه لم يصل إليه. وهو ما يذكّرنا بما ذهب إليه ابن سينا في حديثه عن الامتزاج وكمال النبات والحيوان والإنسان. وانطلاقاً من ذلك، فإنّ بوسبيلوف يتحدَّث عن تطور العضويات نحو الاكتمال الجمالي

أو العضوي. فيستعرض مُجمل الأجناس العضوية وطبيعة الاكتمال الجمالي اللائق أو الخاصّ بها. تماماً كما استعرض الفارابي وابن سينا وغيرهما مراحل الاختلاط أو الامتزاج أو التركيب.

إنّ بوسبيلوف في طرحه هذا، إنما يهدف إلى القول إن السمات الجمالية سمات موضوعية في الموضوع الجمالي، وهذه السمات لا تتوقّف على رأي الإنسان وذوقه أو لا تتوقّف على الأذواق الاجتماعية - الجمالية للناس، المرهونة بروابط عدّة. «هذه الروابط يمكن أن تؤدّي إلى تفهّم الصفات الجمالية لظواهر الطبيعة، كما يمكن أن تؤدّي إلى إضعاف هذا التفهّم، أو حتى إلى تشويهه»(٨٩). مثلما رأينا عند ابن الدباغ تماماً! . ولا خلاف إلا في المنطلق، وهل هو مثالي موضوعي أو هو مادي موضوعي.

وملاحظتنا الأساسية، في هذا المجال، لا تكمن في أهمية الكمال بالنسبة إلى القيم الجمالية، أو عدم أهميته. بل تكمن في اعتبار أنّ السمات الجمالية سمات ذات وجود موضوعي غير متوقّف على الأذواق الاجتماعية - الجمالية. إذ إنّ هذا يتعارض والتقويم الجمالي الذي هو نتاج علاقة الذات بالموضوع. الذات بطبيعتها النفسية والاجتماعية والجمالية، والموضوع بطبيعته المادية وصفاته الاجتماعية - الجمالية المكتسبة. غير أنّ لهذه الملاحظة موقعاً آخر غير هذا الموقع.

الهوامش

١- الغزالي، أبو حامد: مشكاة الأنوار. تح: أبو العلا عفيفي. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة - ١٩٦٤. را: ص: ٢٥- ٢٩ من التصدير العام للمحقّق.

٢- ابن سبعين: رسائل ابن سبعين. تح: عبد الرحمن بدوي. الدار المصرية، القاهرة- ١٩٦٥. ص: ١٤٤.

٣- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة. مطبعة التقدم، القاهرة -ط٢- ١٩٠٧. ص: ٢٠.

٤- ابن سينا: المبدأ والمعاد. باهتمام عبد الله نوراني. طهران- ١٩٨٤. ص: ١٧.

٥- نفسه، ص: ١٨.

٦- ابن الخطيب، لسان الدين: روضة التعريف بالحبّ الشريف. تح: عبد القادر عطا دار الفكر العربي- دون تا. ص: ٢٨٧.

٧- السهروردي: اللمحات. تح: أميل معلوف. دار النهار، بيروت، ١٩٦٩. ص: ١٣١
٨- ابن قضيب البان، عبد القادر: المواقف الإلهية. في كتاب «الإنسان الكامل في الإسلام»، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت ط٢- ١٩٧٦. ص: ٢٠٨.
٩- الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين. ج٤. دار المعرفة، بيروت، ص: ٢٩٩.
١٠- ابن سبعين: المصدر السابق. ص: ٥٤. وهو بشرح أحد تلامذة ابن سبعين.
١١- ابن عربي: ديوانه. مكتبة المثنى ببغداد. ١٨٥٥ (تصوير على الأوفست) ص: ٧.
١٢- ابن سبعين: المصدر السابق. ص: ٥٧.
١٣- ابن سينا: الشفاء. الإلهيات ج٢. تح: محمد يوسف موسى وآخران. مرا: إبراهيم مدكور. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة - ١٩٦٠. ص: ٤١٦
١٤- نفسه، ص: ٤١٩.
١٥- نفسه، ص: ٤١٦.
١٦- نفسه، را: ص: ٤١٦ - ٤١٧.
١٧- أخوان الصفاء وخلان الوفاء: الرسائل. ج٣. عناية خير الدين الزركلي. المكتبة التجارية الكبرى بمصر - ١٩٢٨. را: ص: ١٨٧.
١٨- ابن الدباغ: مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب. تح: هـ. ريتر. دار صادر، بيروت - ١٩٥٩. ص: ٣٩.
١٩- ابن الخطيب: المصدر السابق. ص: ٢٨٧.
٢٠- الفارابي: المصدر السابق. ص: ٢٠.
٢١- ابن باجة: رسائل ابن باجة الإلهية. تح: ماجد فخري. دار النهار، بيروت - ١٩٦٨. ص: ١٢٨.
٢٢- السهروردي: هياكل النور. تح: محمد علي أبو ريان. مطبعة السعادة، القاهرة ط١- ١٩٥٧. ص: ٧٢- ٧٣.
٢٣- ابن سبعين: المصدر السابق. را: ص: ١٩٢.
٢٤- ابن عربي: الفتوحات المكية. ج٢. دار الكتب العربية الكبرى بمصر. ص: ٥٤٣.
٢٥- ابن سبعين: المصدر السابق. ص: ١٩٢.
٢٦- ابن الخطيب: المصدر السابق. ص: ٢٨٧.
٢٧- نفسه، ص: ٢٨٨.
٢٨- ابن الدباغ: المصدر السابق. ص: ٤١.
٢٩- الفارابي: المصدر السابق. ص: ٢٨.
٣٠- ابن سينا: المبدأ والمعاد. ص: ٧٨.
٣١- الفارابي: المصدر السابق. ص: ٢٩- ٣٠.
٣٢- نفسه، ص: ٣١.
٣٣- أخوان الصفا: المصدر السابق. را: ص: ١٨٩
٣٤- ابن سينا: المبدأ والمعاد. را: ص: ٥١.
٣٥- السهروردي: هياكل النور. ص: ٧٦.
٣٦- ابن عربي: عقلة المستوفز. في كتاب «إنشاء الدوائر». ليدن - ١٣٣٦هـ (أعادت طبعه

بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد). را: ص: ٥٧.
٣٧- ابن طفيل: المصدر السابق. را: ص: ٦٦- ٦٧.
٣٨- ابن سينا: المبدأ والمعاد. ص: ٩٢.
٣٩- نفسه، ص: ٩٣.
٤٠- نفسه، را: ص: ٩٣- ٩٤.
٤١- نفسه، ص: ٩٦.
٤٢- ابن عربي: عقلة المستوفز. را: ص: ٩٥.
٤٣- نفسه، ص: ٣٤.
٤٤- ابن عربي: التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية. في كتاب «إنشاء الدوائر». ص: ١٠٨.
٤٥- نفسه، را: ص: ١٠٨- ١٠٩.
٤٦- نفسه، ص: ١٦٣.
٤٧- ابن عربي: عقلة المستوفز. ص: ٩٣- ٩٤. وقبل ابن عربي ذهب اخوان الصفا إلى هذا الطرح را: الرسائل. جـ٤. ص: ٣١٤- ٣١٩.
٤٨- نفسه، ص: ٤٤.
٤٩- الفارابي: المصدر السابق. ص: ٥٢.
٥٠- نفسه، ص: ٥٢- ٥٣.
٥١- ابن سبعين: المصدر السابق. ص: ٥٥- ٥٦.
٥٢- ابن الدباغ: المصدر السابق. ص: ٤١.
٥٣- ابن باجة: المصدر السابق. ص: ١٣٤.
٥٤- نفسه، ص: ١٢٧.
٥٥- ابن عربي: التدبيرات الإلهية... را: ص: ١٦٩- ١٧٠.
٥٦- نفسه، ص: ١٦٩.
٥٧- ابن باجة: المصدر السابق. ص: ١٤٠.
٥٨- الفارابي: إحصاء العلوم. تحـ: عثمان أمين. دار الفكر العربي، القاهرة ط٢- ١٩٤٩. ص: ١٠٩.
٥٩- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة. ص: ٦٠.
٦٠- نفسه، ص: ٦١.
٦١- ابن باجة: المصدر السابق. ص: ٤١.
٦٢- نفسه، ص: ٤٣.
٦٣- الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- ط٣- ١٩٩٠. را: ص: ٣٠٨- ٣١٢.
٦٤- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعر، في كتاب «فن الشعر» لأرسطو. تر: عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥٣. ص: ١٥٧.
٦٥- الروبي، إلفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير، بيروت- ط١- ١٩٨٣. را: ص: ٧٦- ٧٧.

٦٦- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعر. ص: ١٥١.
٦٧- الرويي: المرجع السابق. را: ص: ٧٨.
٦٨- الفارابي: إحصاء العلوم. ص: ٦٨-٦٩.
٦٩- ابن سينا: جوامع علم الموسيقا. تح: زكريا يوسف. مرا: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني. وزارة التربية والتعليم، القاهرة - ١٩٥٦. ص: ٨.
٧٠- ابن سينا: الشفاء، جـ٨ (المنطق - الخطابة) تح: محمد سليم سالم. مرا: إبراهيم مدكور. وزارة المعارف العمومية، القاهرة - ١٩٥٤. ص: ٢٠٣.
٧١- الفارابي: فصول المدني. ص: ١٣٥-١٣٦. عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: ١٣٨-١٣٩.
٧٢- الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير. تح: غطاس عبد الملك خشبة. دار الكاتب العربي، القاهرة. ص: ٦٧.
٧٣- نفسه. را: ص: ١١٨٠.
٧٤- نفسه، ص: ٦٦-٦٧.
٧٥- ابن سينا: جوامع علم الموسيقا. ص: ٨.
٧٦- نفسه، ص: ٤٦.
٧٧- نفسه، را: ص: ٥.
٧٨- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة. ص: ٢١.
٧٩- ابن سينا: المبدأ والمعاد. ص: ١٨-١٩. وراجع: الشفاء جـ٢ (الإلهيات) ص: ٣٧. غير أن ابن سينا لا يذكر الجملة الأخيرة (للبلد... يشعر) هنا.
٨٠- ابن الدباغ: المصدر السابق. ص: ٢٩.
٨١- الجيلاني: المصدر السابق. ص: ٧٦.
٨٢- أوفسيانيكوف وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية. تر: باسم السقا. دار الفارابي، بيروت - ١٩٧٩. را: ص: ٧٩.
٨٣- بوسبيلوف، غينادي: الجمالي والفني. تر: عدنان جاموس. وزارة الثقافة. دمشق- ١٩٩١. را: ص: ١٢٢-١٥١.
٨٤- نفسه، ص: ١٤٩.

* * *

حركة تحرر المرأة العربية

حتى منتصف القرن العشرين **

الدكتور نعيم اليافي *

حين وصلني هذا العنوان: «حركة تحرر المرأة العربية منذ البدايات حتى منتصف القرن العشرين» أوجست في نفسي خيفة، فالعنوان من وجهة نظري فيه أشياء كثيرة تقال، وكعادتي المنهجية سأبدأ باختراق العنوان وتفكيكه وصولاً إلى طرح عناصره. نبدأ من آخر العنوان: (منذ البدايات وحتى منتصف القرن العشرين)!

** محاضرة أقيمت في المركز الثقافي في مدينة حمص بدعوة مشتركة من فرعي الاتحاد النسائي والكتاب العرب

* د. نعيم اليافي: باحث وأديب من سورية، يكتب الدراسات في الشعر والقصة والنقد الأدبي. من أعماله: «مقدمات لدراسة الصورة الفنية»، «الشعر بين الفنون الجميلة».

أين هذه البدايات؟ أهي في التاريخ البعيد البعيد؟ أم هي في التاريخ القريب القريب؟

إن مخططاً نستطيع أن نرسمه لحركة تحرر المرأة العربية يمكن أن يبدأ تاريخياً بالاسلام، ويمكن أن يبدأ ثانية بعصر النهضة، ويمكن أن يبدأ ثالثة في فترة مابين الحربين... فإذا بدأنا منذ عصر الإسلام لقلنا أن الإسلام قد حرر المرأة على نحو نسبي مؤقت أيامها، ولكن هذا التحرر سرعان ما تحول بعد العهد الراشدي، أو بدءاً من عصر عهد عمر بن الخطاب - وكان العدو اللدود للمرأة - أو في العصر الأموي، أو حتى في العصر العباسي... مع الفترة الفقهية تحول كل ذلك إلى عداوة لدودة للمرأة تختلف في أطروحاتها اختلافاً كبيراً أو صغيراً عن فترة العصر القرآني الأول، فقد جاء العصر القرآني لمصلحة المرأة، ولكن جاء العصر الفقهي الذي امتد قروناً وقروناً ضد المرأة. وإذا كان القرآن الكريم قد جعل الزواج سكناً وأمناً للرجل والمرأة فإن الفقه الإسلامي، بعد ذلك، أوجب على الرجل إذا طلق امرأته ألا يقدم لها حقها، يجب أن تخرج عارية كما جاءت.!

لقد انحدر وضع المرأة انحدارين طوال التاريخ الإسلامي، في العصر الفقهي وفي عصر الانحدار، وطوال القرون الطويلة الممتدة لا نجد حول دعوة تحرير المرأة إلا صوتين، صوت ابن رشد وصوت ابن خلدون، كلاهما كان صوتاً رفع بأعلى ما يمكن لكي يقول: إن حضارة أية أمة تقاس هبوطاً أو ارتفاعاً بمدى تحرر المرأة فيها.

حتى إذا ما شارفنا عصر النهضة وجدنا أنفسنا على أعتاب عصر جديد يبدأ - ومنذ بداية القرن التاسع عشر - مع الطهطاوي وينتهي مع قاسم أمين أو ما بعده بقليل. ونحن هنا لن نتحدث عن هذه البدايات النهضوية، فأمامنا بداية أخرى أو ثالثة، هي البداية التي يمكن زمنياً أن نرجعها إلى فترة ما بين الحربين، ونجعل الحرب الأولى بداية للنهضة الثانية، ونجعل الحرب الثانية -أو مأساتنا في فلسطين - هي نهاية لهذه الدورة، ومن هنا جاء هذا العنوان (منذ البدايات...)، سأعد البدايات هي الحرب الأولى وسأعد النهايات هي - حقاً - منتصف القرن العشرين لسبب بسيط، هو أن قضية تحرير المرأة

أصبحت مع الخمسينيات جزءاً من السياسة، ومن السياسة الحزبية، ومن أيديولوجيات التنظيم الحزبي. لقد اقترنت حركة تحرير المرأة مع بداية الخمسينات بحركة الثورة العربية، وكان ثمة انعطاف كبير جداً يبدأ منذ الخمسينيات وينتهي في الثمانينيات لكي نجد ردة فعل عنيفة شائهة تحت شتى المستويات، وتحت شتى الأسماء، هي ردة ضد المرأة وضد المجتمع وضد الإنسان... ! وأرجو من الأخوة المشرفين على التنظيم في عام قادم أو بعد قادم أن يتحدثوا عن نمطين من الخطاب النسوي في الوقت الحاضر، النمط الأول الذي علا في الخمسينيات مع حركة المد العربية، وأزمة الخطاب النسوي المعاصر في الثمانينيات وفي آفاق التسعينيات.

لنعد إلى تحديد موضوعنا أيضاً من خلال العنوان (حركة تحرر المرأة...) إنني استعمل كلمة (تحرر) و(تحرير) بمعنى واحد، وبعض الباحثين يفرّق بينهما، فعندهم أن التحرر غير التحرير. أما عندي فالاشتقاق واحد، والمعنى واحد، والاستعمال واحد. وأما الخلاف فيمكن أن يكون حول معنى (حركة)، فالحركة تعني عدة أمور، الحركة تعني تطوراً، وتعني مناخاً، وتعني أفقاً متسعاً لجماعة أو ركب أو حزب أو تيار، وقد تعني قضية. وفي استعمالي لمعنى الحركة فيما بين الحربين سأقتصر على ثلاثة معان تتضمنها كلمة (حركة)، التطوّر والمناخ والقضية، فلا توجد فيما بين الحربين حركة ثورة عربية تقوم على أسس سياسية تشد إليها حركة المرأة العربية، فذلك أفق ما عرفناه إلا في عهد الاستقلال وبدءاً من الخمسينيات. هذا فيما يتعلق بالموضوع، وسأجعله (قضية تحرر المرأة في فترة مابين الحربين) حتى يكون الزمان أوضح والبيئة أوضح أيضاً.

سأتحدّث عن ثلاث بيئات، البيئة المصرية، والبيئة اللبنانية. والبيئة السورية، وهذه البيئات متقاربة في أنشطتها وفي حركة تحرر وضع المرأة فيها. أما النهج الذي ارتأيته لهذه الدراسة فهو ينبع من رؤيتي لقضية التطوّر، فأنا أؤمن بالتطوّر وبالتغيير وبالتحوّل، ولا بد لباحث يؤمن بهذه الأمور أن يؤمن بمنهج معين يقوم على أفقين أو مستويين، المستوى الأول هو مستوى التزامن، والمستوى الثاني هو مستوى التعاقب. المستوى الأول

يتجلى في أننا حينما نتحدّث عن قضيّة المرأة في فترة ما بين الحربين ونثير قضاياها ستتذكر فيما نثيره من قضايا في الوقت الحاضر مثل قضية الحجاب، وإنني - ها هنا - أعد قضية السفوروالحجاب قضية قديمة لم يعد الزمن المعاصر يصلح لها، ولولا هذه الردة التي تقاد بشكل أو بآخر، لما عدنا إلى مثل هذا الموضوع، وهي ردة انزواء المرأة ودعوتها إلى أن تقبع في بيتها. وهذه القضية أو هذه الردة نوقشت منذ الثلاثينيات، فأن تعاد النظرة فيها بعد ستين سنة أيضاً يمكن أن نعده نكوصاً إلى الوراء، وهذا ما أسميه بالتزامن، أي أن نناقش القضية في فترتين أو في زمنين لكي نقارن بينهما، ويعقب هذا التزامن المنهج التعاقبي أي أنني أرى كل قضية تصلح لوقتها، ولا تصلح إطلاقاً لوقتها الآخر، كل زمن له ما يصلح له . . .

ضمن هذا المخطط سأتحدّث عن القضايا أو العنوانات الآتية:

ما العوامل المحددة لقضية تحرر المرأة؟ فقضية المرأة وتحررها لا تنبثق في الهواء الطلق، إذ لا بد لها من عوامل تحدد أطرها، فلابد أن نتحدّث عن هذه العوامل في البيئة العربية التي حددتها (مصر، سورية، لبنان). وعندما أنتهي من تحديد العوامل سأتحدّث عن عقابيل هذه العوامل أو نتائجها، كيف انعكست في تجليات أو في قضايا أو أطروحات أو مواقف أو سمات . . . ثم أنتقل إلى جوهر الموضوع وهو قضايا تحرر المرأة في فترة ما بين الحربين . . ثم أنتهي إلى آفاق المستقبل لأرودها مجرد ريادة بسيطة.

- *العوامل المحددة لقضية تحرر المرأة:*

١- سطوة الإسلام (باعتباره دينا غالبا في هذه البيئة أثر في تراثها، فلا بد أن نتأمل ماذا ترك لنا الإسلام من سطوة ايجابية أو سلبية في قضية تحرر المرأة).

٢- قسوة الأعراف والتقاليد (وهي قضية تشترك فيها شعوب الشرق الأوسط تقريباً).

٣- هيمنة الذكر (وهنا يلتقي العنصران السابقان في هذا العنصر؟).

٤- المؤثرات الأجنبية في حركة تحرر المرأة.

٥- طبيعة المجتمع.
٦- حركة الواقع.
هذه النقاط التي سأقف عليها في تحديدي لعوامل قضية تحرر المرأة.

١- *سطوة الإسلام:*

إننا نستعمل كلمة (الإسلام)، ولكن قبل ذلك تعالوا نتفق حول مفهومنا للكلمة! فماذا نقصد بالإسلام؟ بعضهم يتحدّث عن الاسلام ويقصد به التاريخ الإسلامي، وبعضهم يتحدّث عن الإسلام ويقصد به مصادر التشريع الإسلامي، وبعضهم يتحدّث عن الإسلام ويقصد النص القرآني وما صح من حديث رسول الله (ص)، وبعضهم يتحدّث عن الإسلام ويضمنه مصادر التشريع والاجتهادات الفقهية..

ما الإسلام الذي نهدف إليه؟ وما الإسلام الذي نحدده إطاراً للمشكلة التي نعالجها؟ أقول بكل بساطة إن الإسلام متنوع في تعاريفه، متنوع في مفهوماته، متنوع حتى في مضمون مصطلحه. وما يقصد به إنسان باسم الإسلام يحاربه إنسان آخر باسم الإسلام... ولكن بالنسبة إلي بصفتي باحثاً أفرّق بين التاريخ الإسلامي وبين الفقه الإسلامي من جهة وبين الإسلام نصاً قرآنياً من جهة أخرى. فلا آخذ الإسلام إلا من نصه القرآني وما صح من حديث الرسول (ص)، وما عدا ذلك أستأنس به، وأزعم أنه اجتهاد يلائم عصره، وجاء تلبية لنداء عصره قد أقبل به وقد أرفضه. وما قيل حول كثير من النصوص فهم رجال ونحن رجال.

لنعد إلى النص الأصلي وهو النص القرآني، سنجد أن لدينا حول النص القرآني أيضاً عدة مفهومات، فهل النص القرآني له مفهوم لا يتحرك، أم له مفهوم متحرك تبعاً للزمان أو للمكان؟ في رأيي أن النص القرآني ثابت في لفظه متحرك في معناه حتى نستطيع أن نلائم باستمرار بين جذرنا التراثي وبين حركة الواقع. لا أقصد بالإسلام الدين بمعنى التعبّد، إنما أقصد بالإسلام إسلام التراث والحضارة. لقد دخل الاسلام عنصراً حضارياً في تكويننا الثقافي شئنا أم أبينا، فمعظم ثقافتنا ثقافة إسلامية عربية، فلا بد إذن أن نحدد هذا الإسلام كيف تكون سطوته...

في زمن واحد، وفي الفترة التي نتحدّث عنها في عام ١٩٢٨ صدر كتابان لشيخين جليلين عنوان الأول (محمد والمرأة) ومؤلفه: عبد القادر المغربي، وفيه يشيد بدور خديجة وعائشة في تأسيس الرسالة المحمدية، كيف كان الرسول يلجأ إلى حضن خديجة لكي تحميه... وقصص كثيرة معروفة، وكيف كان الرسول يتحدّث عن هبوط الوحي عليه وهو في حضن عائشة... والمقصود بذلك أن الكتاب يتحدث عن دور المرأة في حياة الرسول وفي نزول الوحي. فيرد عليه شيخ آخر هو: أحمد الصابوني بكتابه (نقد كتاب محمد والمرأة) ويتهمه بأن كل هذه الأقوال لا علاقة لها بالإسلام، وأنه رجس من عمل الشيطان! فلا خديجة ولا عائشة كان لهما أي دور في الوحي. بل أكثر من ذلك – للتفرقة بين النص القرآني والنص الفقهي – أنقل لكم ماذا يكتب في الوقت الحاضر عن رأي الإسلام في المرأة للدكتور (أحمد خليل) رئيس قسم الدراسات الاسلامية بجامعة الاسكندرية في كتاب له صدر عام ١٩٨٥، وفيه يقول بالحرف الواحد:

«المرأة متعة يرى فيها الرجل ما يراه في غيرها من الحيوانات ومن عامة المخلوقات إلا من أصيب من الرجال بفساد المنطق واضطراب المزاج ونقص الفكر، والإسلام، وقد وضع المرأة هذه الموضع، أوجب على الرجل أن يكفل لها كل الأسباب حتى تحقق له متعته من زينة ولباس وتأنق... وربيع المتعة قصير بالنسبة للمرأة لا يمتد إلا سنوات... إن الرجل يطور عقله أما المرأة فلا تطور إلا ما يرتبط بجسدها من فتنة ومتعة...».

أعتقد أن كل هذا الكلام لا علاقة له – من وجهة نظري – بالاسلام لا من قريب ولا من بعيد، وما أريد أن أقوله حول هذا العامل أن الإسلام بأي فهم من الأفهام ولا سيما الفهم السلفي كان هو المسيطر للأسف الشديد على الكثير من مقاييسنا إزاء قضية المرأة، كالذين دعوا إلى تحريرها نادوا باسم الإسلام، والذين رفضوا تحريرها أيضاً نادوا باسم الإسلام..!

وهذه القضية ما تزال مطروحة حتى الوقت الحاضر، فباسم الإسلام تحجّب المرأة (وسأتعرّض لهذه القضية بعد قليل)، إذن سطوة الإسلام عامل

أول لا مناص منه لمن يريد أن يتحدث عن قضية المرأة في فترة ما بين الحربين، وحتى الوقت الحاضر في مجتمع عربي إسلامي. .

٢ - قسوة الأعراف والتقاليد:

ورفع هذه الأعراف والتقاليد إلى درجة القدسية، في محاضراتي الجامعية ألتقي مع كثرة من الطالبات والطلاب أتحدث إليهم من منطلق إسلامي فيتردون علي رداً يرتبط بالأعراف والتقاليد ولا علاقة له بالإسلام! . . لا بد أن نميز بين العرف والتقليد وبين الإسلام ديناً، فالأعراف والتقاليد شيء آخر غير الدين، لكن لدى العامة الآن أصبح العرف والتقليد أهم من الإسلام، وعندما أريد أن أوضح لهم رأي الإسلام بالأعراف والتقاليد يرفضون الفهم الإسلامي ويتمسكون بالعرف والتقليد، ومن هنا جاء قول الشاعر:

وأكبر ظني لو أتانا محمد ... للاقى الذي لاقاه من أهل مكة

إذن هناك ضغط كبير وقسوة عظيمة من الأعراف والتقاليد تكبل الإنسان العربي عامة والمرأة خاصة، فماذا يعقب ذلك؟ يعقب ذلك أن الإنسان العربي والمرأة خاصة تعيش في حالة من الازدواجية أقرب إلى النفاق الاجتماعي، تعيش بوجهين بثلاثة بأربعة بألف قناع وقناع ولا تملك وجهاً واحداً! وأقول ذلك للذكر وللأنثى، المرأة الشرقية تحت موجة التطور وتناقضات الحياة تبيح لنفسها أو تتخيل لنفسها أو تحلم بين أربعة جدران ما يشاء لها الحلم، ولكنها إذا مشت في الشارع أو التقت بالجمهور أو بالمتلقين أو بالزملاء أصبحت إنساناً آخر، لها سمتها ولها قدسيتها ولها مواصفاتها الأخلاقية، هذا التناقض بين الشخصيتين ماذا يؤدي بالمرأة وماذا يؤدي بالرجل؟ يؤدي بالمرأة إلى الخلل النفسي والجسدي ويؤدي مع الأيام إلى مرض تكابده المرأة، وكثرة من أطباء علم النفس تصر حين تهرع اليهم نسوة بأن السبب الرئيسي هو هذا الصدع الكبير بين الرغبة والحلم وبين الواقع. المرأة تريد أن تخطب فلاناً أو تتزوج فلاناً فلا تستطيع، وتريد كذا وكذا ولا تستطيع، فماذا تصنع؟ تلجأ إلى النفاق الاجتماعي، وتمارس ما يحلو لها عن خفية بعيداً عن الأنظار. . !

إذن هناك ضغط للتقاليد وقسوة، وهي عامل مؤثر في حركة تحرر المرأة رفضاً أو سلباً.

٣- هيمنة الذكر:

يتلاقى العنصران السابقان (الفهم السلفي الضيق للإسلام مع رفع التقاليد والأعراف إلى درجة القدسية) يتلاقيان معاً مع هيمنة الذكر في مجتمعنا العربي فيصبح الذكر أو ما أسميه بعرف الديك هو السيد المسيطر، فالديك له دجاجات هو حاميها وهو كذا وكذا... هذه أخلاق الديك، يحق للرجل كل شيء ولا يحق للمرأة أي شيء، يحق للرجل أن يخرج وأن يرجع متى شاء... ولا يحق للمرأة... مجتمع ذكوري كامل الذكورية، تصبح فيه المرأة تابعاً، أمةً، والرجل هو السيد المطلق.

٤- المؤثرات الأجنبية الوافدة:

هذه المؤثرات الأجنبية من ثقافة وأفكار و... عبر المثاقفة أو التناص أو ما شئتم من أساليب التبادل الثقافي لها وجهان: وجه إيجابي وآخر سلبي، وللأسف الشديد نحن نمارس الوجهين على حد سواء ونخلط بينهما.

الوجه الإيجابي يتجلى في أننا نستطيع أن نسترشد بأفق التحرر لدى المرأة الغربية دون أن نتخذ منها قدوة أو أنموذجاً أو مثالاً. أو القدوة والمثال يجب أن ينبع من تراثنا، من خديجة وعائشة وفاطمة وخولة والخنساء وسكينة... وكل السيدات الرائعات في تاريخنا، ولا بأس بعد ذلك أن نتأثر بالقيم الإيجابية من الغرب، ولكن لا يمكن أبداً للمرأة الغربية أن تصبح أنموذجاً للمرأة الشرقية، فلكل مجتمع قيمه الخاصة النابعة من ضميره دون أن يتعارض هذا مع قضية الاستيراد، وهذا هو الجانب الإيجابي مما نستورده. لماذا نستورد من الغرب البودرة وأحمر الشفاه ولا نستورد الصدق والتعامل الأخلاقي، وهما - أي الصدق والتعامل الأخلاقي - في تراثنا، ولكننا نرجع ونأخذهما من الغرب.

أما المؤثرات الأجنبية المقيمة، فقد وضعت هذه النقطة لأننا نتحدث عن بيئة ما بين الحربين عاشت في ظل الاستعمار الغربي في سوريا ولبنان

ومصر، وهنا مكمن الخطر، فدعوة تحرير المرأة يجب أن تأتي داخل القطر وألا يرجع فيها إلى تبعية أجنبية. ومكمن الخطر هذا وقعت فيه بعض الرائدات النسويات، وكنت قد تحدثت مطولاً - في محاضرة سابقة - عن نظيرة زين الدين، وعن كتابها السفور والحجاب، وأثر هذا الكتاب. ولكن هذه المرأة - سواء أنسب الكتاب إليها أم لم ينسب. . . - أصدرت بعد سنة واحدة كتابها الثاني وعنوانه: (الفتاة والشيوخ) وتقول فيه:

«إنني أدعو المفوض السامي الفرنسي إلى حماية المرأة المسلمة من المحافظين. . » وأعتقد أن هذا القول خطر جداً، فأن تستنجد رائدة من رائدات الحركة النسوية بالمفوض السامي حتى يحمي المسلمة السافرة من بطش السلفيين كان اتجاهاً خاطئاً. ومن هنا أقول أن المؤثرات الأجنبية كان لها وجهان، وجه إيجابي يمكن أن نستورده ووجه آخر سلبي يمكن أن نرفضه. وهذا ما حدث في الجزائر، فالجزائر عندما احتلت من قبل فرنسا، حاولت هذه الأخيرة أن تنزع الحايك عن النساء الجزائريات (الملاءة البيضاء)، ولكن المرأة الجزائرية وقد شعرت أن الحايك جزء من هويتها، جزء من تراثها وماضيها، وعروبتها وإسلامها رفضت أن تخلعه نكاية بالمستعمر، وأنا معها في ذلك، ولكن عندما ذهب المستعمر آن لها أن تتحرر من حايكها، لأنه لم يعد رمزاً لتحدي الاستعمار بل رمزاً لحجر المرأة.

٥- طبيعة المجتمع وتشكله:

في هذه الفترة التي نتحدث عنها بدأ المجتمع العربي يتشكل تشكله الأخير: سواء في مصر أو في سوريا، وقد مر في فترة ما بين الحربين بمرحلتين، المرحلة الرومانسية الهائمة الحالمة بعد الحرب مباشرة، ثم المرحلة الواقعية. وهنا عندما أستعمل كلمة (رومانسية) وكلمة (واقعية) لا أستعمل مصطلحين أدبيين وإنما أستعمل مصطلحين يمكن أن يصلحا مفتاحين لكل شيء، فالتوجه الرومانسي في الاقتصاد والفكر والأدب يختلف كل الاختلاف عن التوجه الواقعي في الفكر والاقتصاد والأدب والممارسة وحتى في السياسة. وقد مرت سوريا بفترة رومانسية في العشرينيات، ثم انتقلت

إلى الفترة الواقعية في الثلاثينيات حيث بدأ المجتمع العربي يتشكل تشكله الجديد في نطاق الطبقة البورجوازية بعد أن خلّف تشكله القديم في نطاق المرحلة الاقطاعية. والطبقة البورجوازية التي سيطرت في الثلاثينيات والأربعينيات وحتى في الخمسينيات يجب علينا ألا نغمضها حقها، وألانرفض تأثيراتها، فقد ناضلت ضد الاستعمار وأثرت تأثيراً كبيراً في تكوين هذا المجتمع قيماً وأخلاقاًوعادات وسلوكاً، وهي الطبقة التي أسست مكننة الأمة، وحوكت زراعتها إلى آفاق جديدة، لكنها كانت بنت رؤاها وبنت تلك المرحلة، ويجب علينا ألا نطالبها بأكثر مما يمكن أن تطالب به. هذه المرحلة مرحلة التصنيع خرجت فيها المرأة من بيتها لكي تتعلم تحت ظلال البورجوازية المتوسطة، وخرجت أيضاً لكي تعمل في مصانع البورجوازيين.

٦ - حركة الواقع:

أفرّق ههنا بين حركة الواقع وحركة المجتمع، وهو تفريق نسبي. ما أقصده بحركة الواقع أن الأفكار المطروحة نظرياً قد تسير في واد وتكون حركة الواقع في واد آخر، و هذه الملاحظة يمكن أن يرصدها كل إنسان يجد أن التنظيرات تنشد شيئاً وإذا بالواقع يتقدم هذه التنظيرات أو يتأخر عنها، فنحن نريد أن نطوّر المرأة، ولكن الواقع يطور ذاته لمصلحة التقدم ولمصلحة المرأة، ومهما حاولت - في الوقت الحاضر - شتى التيارات أن تقف قبالة تطور وضع المرأة وتحررها وتحرر الإنسان العربي والمسلم لا بد أن يجيء الزمن الآتي ويجعل هذه الدعوات دعوات هامشية، ويبقى التيار الأصيل، تيار التحول والتغير والتطور، لأن الزمان يسير نحو الأمام ولا يمكناً يرجع إلى الوراء. قد يصاب بالنكوص الإنسان والزمان والمجتمع، ولكن لا يمكن أن يرتد مجتمع بكامله بقيمه ومثله وزمانه إلى الوراء إطلاقاً.

وأنتقل الآن إلى عقابيل هذه العوامل التي رصدتها في الإسلام وفي قدسية العادات وفي سيطرة الرجل والمجتمع والمؤثرات الأجنبية وحركة الواقع لأتحدث عن هذه العقابيل تحت ثلاثة عناوين: التجليات - السمات - النماذج والمواقف.

آ- التجليات:

لقد حلت حركة الدعوة لتحرر المرأة في نشاطات الحركات النسوية وتأليف الجمعيات النسوية والمنظمات والاتحادات والمؤتمرات التي ما فتئت تعقد من عام ١٩١٩ في نهاية الحرب الأولى وحتى عام ١٩٤٤، وهي الفترة التي نريد أن نقف عندها.

وقد عقد المؤتمر الأول في بيروت عام ١٩١٩، يقول محمد جميل بيهم حول هذا المؤتمر: «إن القضايا التي عولجت في هذا المؤتمر - وهي قضية المرأة أو قضايا المرأة - تكاد تعدل القضية الشرقية التي نتجت عن تحلل الأمة العثمانية...».

وفي عام ١٩٢٢ عقد الاجتماع الثاني في بيروت، وفي عام ١٩٢٨ عقد الاجتماع الثالث في بيروت أيضاً، وفي عام ١٩٤٤ عقد الاجتماع الرابع في القاهرة، وكانت الرائدات النسويات هن اللائي يخضن هذه المؤتمرات، وأذكر منهن: صفية زغلول - هدى شعراوي - درية شفيق - نازك العابد - نظيرة زين الدين - وأسرة آل العظم، إلى غير ذلك من الأسر الكثيرة. وسأقف عند بعض مقررات هذه المؤتمرات لتتبين صداها ومدى أهميتها.

في مؤتمر عام ١٩٢٢ خرج المؤتمر بالتوصيات الآتية:

١- رفع سن زواج المرأة إلى / ١٧/ عاماً.

٢- التكافؤ في الزواج وحق الاختيار للطرفين.

٣- انفصال الأسرة الجديدة من بيت الجد (أي الانتقال من الأسرة العشائرية إلى الأسرة الوحدانية).

٤- إطلاق يد المرأة في شؤون المنزل.

٥- عدم تعدد الزوجات إلا لضرورة.

٦- منع الطلاق التعسفي.

٧- منح المرأة حقها الشرعي في الإرث (فقد كان العرف - وليس الدين - هو السائد، وكان يمنع المرأة من أن ترث - وهذا شيء ضد الإسلام

– اعتماداً على العرف البدوي، فالبدو لا يورثون النساء بل الذكور، وقد يورثون الابن الأكبر فقط. وبعض هذه العادات ما تزال في سوريا فالأرض لا ترثها امرأة وإنما رجل).

إذن هنا دعوة صريحة إلى مساواة المرأة بالرجل في إعطائها حقها في الإرث الشرعي، وهذه البداية كانت في العصر العثماني، وفي مجلة المجلة أن الإرث ينقسم إلى قسمين، أرض بعل، وأرض سقاية، وأن المرأة فيهما على النصف، وفي الوضع الآخر على الحصة الكاملة مثل الرجل.

وفي عام ١٩٤٤ أضيف إلى هذه المقررات والتوصيات ما يأتي (وأرجو إدراك الفرق بعد أكثر من عشرين سنة فقد نتجت عن هذا الفرق الزمني تطورات كبيرة جداً):

١– مساواة المرأة بالرجل في الوظائف إذا تساوى الذكر والأنثى بالمؤهلات.

٢– منح المرأة حق الترشيح والانتخاب دون قيد أو شرط.

ب– السمات:

في هذه الفترة يجمع كل الدارسين على أن فترة مابين الحربين كانت فترة حيرة، فترة تناقضات في الفكر والسلوك والشخصية واللباس وكل شيء... تيارات متداخلة من الشرق ومن الغرب ومن الشمال ومن الجنوب، وأزياء متنوعة، وحين نجد في مجتمع ما أزياء متنوعة فهذا دليل كبير على تعدد المشارب وتعدد الآراء وتعدد القيم. يذكر توفيق الشرتوني في رحلة عام ١٩٢٧ وقد زار فيها دمشق وبيروت: «أول ما يلفت النظر في بيروت ودمشق بعد غيابي عنهما عشرين عاماً تعدد الألبسة والأزياء. الناس ذكوراً وإناثاً يرتدون ألبسة مختلفة. العقال والكوفية والقفطان والطربوش والقنباز والبرنيطة والبنطلون والملاءة والكاب والسراويل وشتى أنواع الحجب مع شيء من سفور الوجه..» وفي رأيي أن هذه التعددية – إضافة إلى كونها تشير إلى تعدد المشارب والأفكار – أورثت تناقضاً وجدانياً في الشخصية الإنسانية، وتناقضاً في المواقف، لتنعكس تناقضات في السلوك

الإجتماعي. وأضرب أمثلة على هذه التناقضات والترددات، وأرصد الأولى في موقف كبار المفكرين موضحاً التناقض بين التنظير والتطبيق، أما الترددات فأسوق من أجلها مثالاً لقصة جرت مع آل العظم حول قضية الحجاب، فقد كانت دمشق وسائر سوريا في غليان شديد حول قضية السفور، وقد صب عليه القوم وعلى دعاته الكثير من النقمة في العشرينيات، وكانت ثورة عارمة في عام ٢٦ - ٢٧، وكان كل دعاة السفور يتهمون بالفجور والعصيان والكفر، وما شاكل ذلك، وعندما كتب فايز العظم كتاباً يدعو إلى السفور، وخرجت (حياة العظم) سافرة وهي أول امرأة سافرة في سوريا بعد سفور هدى شعراوي في القاهرة - جوبه آل العظم بالسباب والهجوم والتعرض بالحجارة... وتحت ضغط الرأي العام والغوغاء أصدر آل العظم بياناً في الصحف جاء فيه أنهم يبرؤون إلى الله والناس أجمعين من التهمة، ويبادرون إلى تكذيبها على صفحات الجرائد، ويعودون إلى حجبهم القديمة...!

جـ - المواقف والنماذج:

ثمة أسماء عديدة قامت في فترة ما بين الحربين تدعو إلى تحرير المرأة أذكر منها: أحمد لطفي السيد وطه حسين وسلامة موسى والعقاد وتوفيق الحكيم في مصر، والكواكبي ومحمد كرد علي في سوريا وسأقتصر على ما طرحه رجلان فقط لنرى مبلغ التناقض الذي وقع فيه كل منهما فيما يطرحه من تنظير وما يقوله عن المرأة، و هما العقاد ومحمد كرد علي.

يقول العقاد: «حرية الرجل من حرية المرأة... أي أن حرية المرأة هي الأصل في حرية الرجل...» ويقول عن العمل: «يباح العمل للمرأة خارج البيت مثل الرجل دون قيد ولا شرط» وهذا الكلام جميل جداً لأن المرأة عندما تتعلم وتعمل وتقف اقتصادياً على قدميها تتحرر.

الوجه الآخر للعقاد:

«المرأة ضعيفة عاجزة انفعالية، أهم صفاتها الرياء والكذب والخداع والتهور ونسيان العواقب» « لا يمكن إطلاقاً أن نهتف لها بالمساواة، يفضلها

الرجل طبيعة وقوة. . . » وهو يعتمد في ذلك على تفسير خاص للآية القرآنية (الرجال قوامون على النساء) ويجعل القوامة قوامة إنسانية مطلقة. وفي هذه الاستشهادات أجمل عدة كتب له نحو: هذه الشجرة، المرأة في القرآن وغيرهما. . .

فما أسباب هذا الصدع الكبير بين التنظير الذي طرحه العقاد وبين الممارسة؟ في رأيي أن هناك عدة أسباب، أهمها: إخفاقه في تجربة الحب مع سارة وغير سارة، وكثير منا يعرف ذلك، فإذا أخفق رجل في علاقته مع المرأة يسب كل النساء ويتهم كل النساء. . . والعكس صحيح، إذا فالإخفاق في تجربة الحب لديه هو السبب، وكذلك أيضاً حبه لأمه، وللأسف الشديد أن حب الأم يدعو إلى إكرام المرأة، ولكن حب العقاد لأمه جعله يكره المرأة، ولذلك بقي دون زواج طوال حياته. والعقاد شاك بطبيعته، وشكه ناتج عن حبه، ويبدو أن حبيبته خدعته أو خانته، فأطلق ذلك على كل النساء واتهمهن بالخيانة، أضف إلى ذلك الطبع الخاص للعقاد، فهو رجل يؤمن بالقوة، بنى نفسه على الوحدانية والتفرد، وأخذ الإيمان بفلسفة القوة عن الفلسفة - الألمانية. . . في رأيي أن ذلك أسباب كافية لتعليل هذا الصدع الكبير والبارز بين رأي العقاد النظري حول قضية المرأة، ورأيه في صفات المرأة، ومن المؤسف والمخجل أن يسوّغ العقاد كل اتهاماته للمرأة من منطق إسلامي، ولذلك كتب ذينك الكتابين اللذين لا يمتان إلى الإسلام بصلة، وحتى قصة يوسف وامرأة العزيز يشوهها، في قصة وحدانية جرت في مكان محدد وفي زمان محدد ولامرأة محددة، فأن يعمم القصة على كل نساء البشرية من عهد آدم حتى يوم القيامة هو أمر غير منطقي.

أما محمد كرد علي هذا الباحث العلامة الكبير فلنر كيف كان يقف ازاء قضية المرأة، وهو يمثل تناقضاً آخر بين المواقف والأفكار، يقول في كتابه (المذكرات - أقوالنا وأفعالنا) ما يأتي: «كنت وما أزال ظهيراً للمرأة محباً لإنصافها. . .

«خلقت المرأة ريحانة ولم تخلق قهرمانا. . . . لم تؤهلها طبيعتها لغير الولادة وتربية الأطفال وخدمة الزوج والسهر على راحته. . . . المرأة امرأة

ولو لبست لباس الرجل . . . وكل من يدعو إلى مساواتها به يخدعها يضحك عليها . . . الفوارق الطبيعية بين الجنسين كبيرة تركيباً وعقلاً ونفساً، ويترتب على ذلك فوارق في المهمات والأدوار والوظائف . . . . لا تحتاج المرأة في تعليمها إلى أكثر من التعليم الابتدائي حتى تنصرف إلى أعمال البيت وإلى تزيين عالمها الخاص . . . »

فعالم المرأة الخاص لدى كل هؤلاء هو مطبخ وسرير فقط، والمسوغات لديهم أن الطبيعة هكذا خلقت المرأة، والتاريخ أو الإسلام هو الذي صنع المرأة على هذه الشاكلة!!

- *قضايا تحرر المرأة في فترة ما بين الحربين:*

سأقف عند أهم القضايا: بنية الأسرة، السفور والحجاب، التعليم والعمل، الحقوق السياسية، المساواة . . . وسأمر بالكثير منها مراً سريعاً، بيد أني سأقف وقفة طويلة عند بنية الأسرة لسببين، الأول أن دراسات الأسرة دراسات حديثة لا تعود إلى أكثر من سبعينيات هذا القرن، وما عدا ذلك لم يرجع في تشكل الذكور والإناث إلى بنية الأسرة، فقد كانت تدرس هذه التشكيلات وكأنها فقاعات في الهواء الطلق. والثاني أن الأسرة بنية أساسية في مجتمعنا العربي الاسلامي، ومن واجبنا أن نقف عند هذه البنية بوصفها المشكلة الأساسية للتمايز بين الذكر والأنثى . .

١ - *بنية الأسرة:*

لقد انتقلت الأسرة في هذه الفترة التي نتحدث عنها من الأسرة العشائرية أسرة الجد والأحفاد إلى الأسرة الوحدانية . . والأسئلة التي يمكن أن نطرحها للوصول إلى قضايا تحرر المرأة في نطاق الأسرة:

- كيف يتم بناء الهوية الجنسية للذكر والأنثى داخل الأسرة الواحدة؟
- ما طبيعة العلاقات بين أفراد الأسرة؟
- كيف توزع الأعباء والأدوار داخل الأسرة؟
- ما المباح وما المحرم بالنسبة للجنسين داخل الأسرة؟
- كيف يتم التزويج في فترة ما بين الحربين؟

أولاً - أبدأ بالأخير فأقول إن التزويج بالنسبة للذكر وللأنثى كان بيد الأهل، الأب والأم هما اللذان يختاران، والخاطبة لها دور أيضاً، المهم أنه لا المرأة كانت تزوج نفسها، ولا الرجل كان يختار، إنما للأبوين فقط حق التزويج.

ثانياً - الطاعة على الأولاد ذكوراً وإناثاً، الطاعة الكاملة للأم وللأب الذي هو رأس القرار، وللأخ الأكبر أيضاً. وعندما يموت الأب يحل الابن الأكبر محله، وهذه الطاعة كان الذي يفرضها - في رأيي - هو السبب الاقتصادي للذكر وللأنثى، لأن الأب هو الذي ينفق، وعندما يمنع النفقة عن الابن أو البنت مثلاً، فلا بد حينئذ للبنت أن تلجأ إلى مسارب أخرى، وعندما تسيطر الفتاة على رزقها أي على العامل الاقتصادي تبدأ بالاستقلال والتمرد.

ثالثاً - التفرقة والتراتبية بين الذكر والأنثى، فمنذ أن يولد الطفل يوجه ذكراً وأنثى، الأنثى للداخل والذكر للخارج، الأنثى يناط بها عمل البيت والذكر يناط به عمل الشارع، إذن هذه التفرقة مهمة، وتقسيم الأدوار والوظائف مهم كذلك. وكان الذكر عندما يولد - في فترة ما بين الحربين - يطبّل له ويزمّر، ويمجّد، الذكورة تمجيد لدينا، أما الأنثى فلربما بكت الأم من ولادتها، و أحياناً تعزّى الأم ويعزّى الأب لولادة هذه الأنثى. فالأنثى عيب سبّة عار حتى وقت قريب، ولادتها عار وحياتها عار ولا تحضر إلى باب الدار إلا العار، هكذا كانوا يقولون.

رابعاً - ممارسة الجنس أو العلاقة حق مباح للذكر، ولا يمكن إطلاقاً أن تحلم به فتاة، وتعرفون الأمثال العامية: إن الخنا أو الزنا يسل سيف الذكر، لكنه بالنسبة للمرأة عار، فالذكر يخرج إلى الشارع ويصنع ما يشاء، أبوه يدعوه وأمه تدعوه والمجتمع يدافع عنه، أما المرأة فأمر آخر.

أعود الآن في نطاق هذه القضايا إلى مسألة القرارات والمؤتمرات، فقد لا حظنا أن قرارات المؤتمر الأول والثاني والثالث تكاد تنحصر في قضايا الزواج فقط وقضايا الأسرة فقط، كرفع سن الزواج والتكافؤ فيه وانفصال

الأسرة . . . بيد أن هذه القرارات ما تحدثت لا عن عمل ولا عن تربية ولا عن استقلال ولا عن حقوق، ومن الغريب هنا أن كل هذه القرارات لم تلاحظ نوعاً من الزواج كان منتشراً آنذاك هو في رأي أقرب إلى الزنا منه إلى الزواج الشرعي، وهو زواج المتعة . فزواج المتعة هو بغاء بكل ما تحمله الكلمة من معنى، و يمكن الحكم على درجة بغائه من النص الآتي الذي أثبته محمد ثابت الرحالة المصري الشهير في العشرينيات حين زار المنطقة يقول :

«ولقد استرعى انتباهي كثير من الأطفال في آذانهم حلقات خاصة، يقال انهم من زواج المتعة، ففي موسم الحجيج (وليس من الضروري أن يكون موسم الحجيج إلى مكة، فكل مزار فيه موسم حجيج) إذا ما حل زائر فندقاً لاقاه وسيط يعرض عليه أمر المتعة مقابل أجر معين، فان قبل أحضر له جمعاً من الفتيات فينتقي منهن ما يشاء، ويختار واحدة، وعندئذ يقصد إلى عالم لقراءة صيغة عقد الزواج، وتحديد مدته، ساعة أو ليلة أو أسبوعاً أو شهراً أو سنة . . . وللفتاة أن تتزوج مرات عدة في الليلة الواحدة، ويتراوح الأجر ما بين / ١٥/ قرشاً وأربعة جنيهات في الشهر الواحد، وعند الانتهاء يفترق الزوجان، ولا عدة لزواج المتعة . . . وللرجل أن يدعي الطفل إذا ظهر الحمل أو يرفضه إذا شاء . . . » فما الفرق بين هذا الزواج زواج المتعة وبين زواج البغاء أو الزواج المقدس كما انتشر عند الهندوس وعند الزرادشتيين وتعرفون في زواج البغاء أن المرأة ي الكعبة المقدسة تقدم نفسها تقرّباً إلى الله زلفى :

٢ - السفور والحجاب:

في الواقع أن قضية السفور والحجاب قضية معقدة، وقد اقترحت أكثر من مرة أن تقام ندوة مفتوحة حول هذه القضية العصيبة والمشوهة تشويهاً كبيراً، فهناك علماء وفقهاء مسلمون متعارضون في هذه القضية، بعضهم يقول إنه لا حجاب في الاسلام ويستدل على ذلك بنص قرآني، وبعضهم يقول إن صوت المرأة عورة ويستدل على ذلك بنص قرآني آخر . . . !

إن مفهوم الحجاب في الدين الاسلامي مفهوم متغير متطور مشكل

مختلف فيه منذ بداية آية الحجاب حتى الوقت الحاضر، فهم اختلفوا في شكله وفي طوله وعرضه، وما تبرز الفتاة العين اليمنى أم اليسرى، أو القدم اليمنى أو اليسرى. . . وما شاكل ذلك، حتى انتهى محمد الغزالي في الوقت الحاضر في أخطر كتاب له صدر منذ سنوات إلى أنه لا حجاب في الدين الإسلامي إلا للشعر فقط ولتلبس المرأة ما تشاء. . . إذن هذه القضية رغم إشكاليتها قضية بسيطة.

إنني أعتقد أن الإسلام عندما جاء لم يوجد ظاهرة الحجاب، فالحجاب موجود قبل الإسلام بثلاثة آلاف سنة، ولكنه ربطها بقيم معينة، لقد كان الحجاب لدى الكلدانيين ولدى الكنعانيين ولدى الرومان ولدى الفراعنة. . . ولكل مجتمع دلالته في الحجاب، حتى في العصر الجاهلي كان هناك حجاب، ثم جاء الاسلام ففرض الحجاب - في رأيي - على نساء النبي، ثم عمّم الوضع لدى الفقهاء، وبعد ذلك حجر على نساء المسلمين بدءاً من عصر عمر، ولدى أدلة صريحة في ذلك. ثم طور الوضع في العصر العباسي فحجرت المرأة في لباسها وفي شارعها وفي خدرها. . . وكل ذلك يتعارض مع روح الدين الإسلامي ومع النص القرآني ومع حياة الرسول ونسائه أيضاً. .

في الواقع إنني أنتهي الآن بعد نضالي المرير إلى الاستسلام إزاء قضية الحجاب، ولتتحجب المرأة لكن لتتحرر من الداخل. فأنا أدعو الآن إلى أن تملك المرأة وعياً فكرياً، فهو الذي ينهض بها، ولا أبالي بعد ذلك أتحجبت أم لم تتحجب، ولكن ما قيمة الحجاب إذا كان الداخل سيئاً؟! هذا القول أوجهه إلى الذين يدعون إلى السفور وإلى الذين يدعون إلى الحجاب على حد سواء. فأقول للداعين إلى الحجاب حجبوا المرأة من الداخل ولا تحجبوها من الخارج. وأقول للداعين إلى السفور:

أدعوهن إلى التحرر الداخلي ولا تدعوهن إلى التحرر الخارجي. . . إن كلتا العمليتين خاطئة في نظري، فدعوة السفور خاطئة لأنه يجب علينا أن ننهض بالتربية، ننهض بالقيم، ننهض بالفكر، والفكر والقيم

والتربية . . . ليس لها علاقة بالحجاب، يجب أن نحرّض المرأة على فكر معين وندع لها حرية الحجاب . . . ولكن هل يمكن أن يكون الحجاب الإسلامي غطاء للشعر أو هو هذه الكتلة السوداء المتحركة؟ إنه من العار عليّ باعتباري رجلاً مسلماً أن أقدم هذا الأنموذج الأخير للحجاب إلى العالم الإسلامي.

٣- التعليم والعمل:

إن موضوع التعليم وموضوع العمل لا أريد أن أقف عندهما طويلاً، ولكني أريد القول إن السلفيين كانوا - وما يزالون - يقفون في مواجهة تعليم المرأة، ويعتقدون اعتقاداً صريحاً أقروه في كتبهم بأن عفة المرأة وتعليمها لا يلتقيان، وأن المرأة إذا تعلمت ستطعن في شرفها، وإذا عملت سيذهب عنها الشرف . . . وأسوق ههنا شاهدين من كتابين صدر أحدهما عام ١٩٢٠، وصدر الآخر عام ١٩٨٧، ورد في كتاب العبر: «لقد ضاق الذرع، واستفحل الخطب، وسرت بين فتياتنا علل فادحات، أمسكت خناقهن حتى أصبح أكثرهن يعرفن السبل إلى قراءة الجملة وإنشاء الرسائل . . . لا هم لهن إلا قراءة دواوين الغرام ومراسلة الخلان . . . » فكأن القيامة قامت لأن المرأة عرفت تفك الخط، وكأنها في عرفهم إذا تعلمت فستكتب أول خطاب إلى حبيب، و أول كتاب ستقرؤه ديوان نزار قباني!!

ويقول الخولي في كتابه (الاسلام والمرأة المعاصرة):

«لقد خرجت المرأة المتعلمة عن نطاق الأنوثة إلى نطاق الاسترجال . . . لقد خرجت من نطاق العفة إلى نطاق الرذيلة . . . »؟! ثم يقال بعد ذلك ان هذا من الإسلام! والإسلام يدعو إلى العلم بشدة ويقول اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد، اطلبوا العلم ولو في الصين.

لقد كان العلم كما كان العمل بعد ذلك الطريقين السديدين لتحرر المرأة ولتحريرها، و لا تحرر للمرأة دون علم كامل يباح لها كل شيء في هذا العلم، ولا تحرر لها إلا بعمل كامل يباح لها فيه كل شيء، و هي تختار ما تشاء وما يناسبها في هذا الميدان أو ذاك . . . وقد أصبح موضوع العمل في بداية الخمسينيات الموضوع الأثير مع الثورة الاشتراكية . .

٤- الحقوق السياسية والمساواة:

في نهاية الأربعينيات نالت المرأة السورية الحق السياسي (عام ١٩٤٩) وأصدرت الأمم المتحدة قراراً في شرعة حقوق الإنسان نادت فيه بالمساواة المطلقة بين الذكر والأنثى في العام نفسه. ومع بداية الخمسينيات بعد نكبة فلسطين - للأسف الشديد حياتنا تبدأ بنكبة - فتحت الآفاق واسعة أمام الثورة وأمام المجتمع وأمام المرأة أيضاً. وامتزجت حركة تحرر المرأة العربية بحركة الثورة العربية. وبدءاً من تأسيس حزب البعث ثم من المد الوحدوي بعد ذلك، ثم من ثورة آذار فالحركة التصحيحية . . . أصبحت المرأة تصل شامخة إلى قمة مجدها وقد أعطتها الحركة ما لم تعطها أي حركة لا قبلها ولا بعدها وهذا حديث آخر أرجو لي أو لغيري أن يرتاده في قابل الأيام.

كل ما يمكن أن أقوله إن حركة تحرر المرأة العربية في فترة ما بين الحربين - وعلى عاتق الرجل أولاً وعاتق المرأة ثانياً - استطاعت أن تؤسس لنفسها دوراً ودرباً شائكة محفوفة بالمخاطر. وعلى المرأة قديماً، وعلى المرأة الآن، وعليها في المستقبل أن تتحمل العبء وأن ترضى بالتضحيات لأنها الجسر الذي سينقل قضية المرأة من شاطىء إلى شاطىء. ومن دون أن تقدم تضحيات لا يمكن أن تصل. وهذه التضحيات يجب أن تكون عرقاً ومرقاً ودماً وشرفاً أيضاً. أنا أعرف أن الكثيرات من الفتيات يتهمن، وأنا أتهم أيضاً لمجرد أنني أدعو إلى تحرير المرأة. . . . إن هذه القضية قد تجاوزها الإنسان، وقد اتهمت بالكفر وبالزندقة.

إن منطلقي دائماً هو المنطق التراثي، ولا قيمة لأمة لا ترجع فيها إلى تراثها في قضاياها، فالتراث بداية انطلاقنا، ولا نستطيع أن ننطلق إلا من هذه الجذور شرط أن نطورها حتى تتلاءم مع معطيات عصرنا، وإذا كنت أختلف في هذا مع غيري فلا بأس من الاختلاف.

* * *

الدراسات والبحوث

جون لوك: رسالة في الفهم البشري

محمد سليمان حسن

عبر التاريخ الإنساني، قام الإنسان بمحاولات عدة، لإبراز طريقة تعامله مع الآخر. سواء كان ذلك الآخر وجوداً طبيعياً مشخصاً، أو غير مشخص بالمعنى ما فوق الطبيعي - الميتافيزيقي- أو وجود الآخر الإنساني معه في محاولة تعايش.

* محمد سليمان حسن: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفلسفية، له عدد من الدراسات في الدوريات المحلية والعربية.

ضمن هذا الإطار، تبدت محاولة الفهم والتعرف بأشكال مختلفة، وفقاً للعلاقة القائمة.

هذا الفهم، الذي تجاوز في حدوده مسألة الإحساس بالأشياء والتعرّف عليها ملامسة، إلى مرحلة بناء المفهوم الثابت عنها في الذهن. عنده يمكن أن نتكلم عن مرحلة الفعالية الإنسانية على مستوى البناء المعرفي.

مثل هذه المحاولة للفهم تجلت بأوجه عدة عبر تاريخ الإنسان. فمنذ تشكل الجماعات الإنسانية ومحاولة العثور على تاريخ لها لاحقاً. أثبتت الدراسات، أن الإنسان تعرف إلى العالم المحيط به، وفق أنماط متعددة، عبّرت كلها عن محاولة جادة منه للتعرف والسيطرة. فشل في بعض محاولاته ونجح في بعضها الآخر. أو لربما يعتبر بعضهم أنه حتى الآن، لم يستطع أن يُحْدِث ذلك على الرغم من تطوره الفكري.

في المجتمعات القديمة، وعبر البناء الاسطوري للإنسان، نتعرف على محاولة الإنسان فهم الطبيعة المحيطة به. تلك المحاولة الأولى التي جعلته يخضع نفسه لمعطيات الطبيعة، نتيجة إخفاقه في فهمها. ما هو حاصل في الطبيعة من مظاهر (زلازل، براكين، شروق الشمس وغروبها، القمر، الليل، النهار.. الخ). كل تلك الأشياء الطبيعية كانت مثار دهشة وعجب للإنسان. لم يستطع أن يفهم أكثر من أنها موجودة. وعندما حاول ملامستها فشل في احتوائها أو التعرف عليها. لعل ذلك ما دفعه إلى استرضائها لكي تقبل به، أو تكون حامية له، ومدافعة عنه. لذلك نتكلم في التاريخ القديم عن آلهة للنور والظلام، للقمر والشمس، للدمار، والربيع، والشتاء... الخ.

مع تطور الإنسان وتيقنه، ومحاولة طمأنة نفسه إلى ما يعايشه. بدأ مرحلة جديدة من التفكير، مرحلة صنع علاقة من الصداقة بينه وبين الطبيعة. هذه العلاقة التي دفعت الفكر الفلسفي فيما بعد، وعند اليونان تحديداً إلى وجهات نظر متعددة في الفهم. فبعضهم وبخاصة الطبيعانيون (طاليس، انكسمندر، انكسمنس، هيرقليطس، ديمقريطس). حاولوا بناء مفهوم للمعرفة على أسس طبيعانية. فالطبيعة هي الأساس، وهي صانعة

كل شيء. وبالتالي فالإنسان بتكوينه المادي والروحي هو جزء من الطبيعة. فالفكر الإنساني لا يتجاوز محاولة فهم الطبيعة والتعرف عليها. يبرز ذلك من خلال (ماء طاليس، وهواء أنكسمندر، ونار هيرقليطس، وذرات ديمقريطس). كان ذلك محاولة أولى من فلاسفة اليونان، للابقاء على العنصر الطبيعاني، مع إعطائه صيغة جديدة تتجاوز في مفهومها التصور الميثولوجي، القائم على الآلهة الطبيعانية. محاولة لفهم الطبيعة فهماً عقلانياً لكن من داخلها.

في الاتجاه الآخر مع المدرسة (الأليوية) لدى اليونان ممثلة بـ (بارمنيدس وزينون) ومن ثم أكاديمية أفلاطون، وأفلاطون تحديداً. نجد محاولة لإنشاء معرفة غير مبنية على أساس طبيعاني، بل متجاوزة حدود ذلك إلى تصورات ما فوق طبيعية. فالآلهة هي التي تمنح القدرة على التفكير، هي التي تحدد المثل. وبالتالي ما على الإنسان سوى أن يحث فكره لمعرفة تلك المثل. هذا ما سيذكرنا لاحقاً بنظرية ديكارت في الأفكار الفطرية.

نجد التصور الثالث لبناء المعرفة عند سقراط، ولو بحدود وضمن اختلافات عدة ما زالت قائمة، حول صحة ذلك بنسبه إلى سقراط. فسقراط رغم إبقائه على مفهوم الإله، إلا أنه أعطى للإنسان إمكانية أن ينشيء المعرفة بنفسه. ألم يقل «إعرف نفسك». ألم يدفع الإنسان إلى محاولة فهم نفسه، وبالتالي فهم الآخر، ومايحيط به من مظاهر. مثل هذه المحاولات الثلاث ظلت قائمة عبر تاريخ الفكر الإنساني حتى أيامنا هذه. ولكن تطورت في مفاهيمها مع تطور المجتمعات وتطور الفكر.

ما دفعنا إلى كتابة ذلك، هو إعادة دراسة هذه المحاولات، عبر تاريخ الفكر الأوربي الحديث. ولضخامة البحث، اكتفينا بدراسة أحد تياراته، ألا وهو التيار الطبيعاني، أو ما يطلق عليه في الفلسفة الأوربية الحديثة (التيار التجريبي). وممثله (جون لوك).

سنقف عند تساؤلات (لوك): كيف تنشأ المعرفة؟: ما هو الذهن، العقل، الدماغ، الفكر؟. هل تحصل المعرفة بعلاقة مع الآخر لمحاولة التعرف

عليه، أم أنها جاهزة في الذهن مسبقاً، نحاول استحاثتها بمواضيع خارجية، فتحصل المطابقة وبالتالي المعرفة؟.

- نشأة الفلسفة الحديثة -[١]

بين نهايات الفلسفة اليونانية، وبدايات الفلسفة الأوروبية. نستطيع التكلم عن مرحلة تاريخية قائمة في الفكر الفلسفي. هي مرحلة «الفلسفة الوسيطة» في أوربا. تلك المرحلة التي وسمها المفكرون فيما بعد بميسم الإنحطاط الفكري، وينعتها البعض بمرحلة «السيطرة الكنسية».

بدأت هذه المرحلة - القروسطية - بالانحدار، مع بدايات القرن الرابع عشر، تحت تأثير التطورات اللاحقة في البنى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية للمجتمع الأوروبي. هذه التطورات التي أفرزت اتجاهات ونظريات فكرية جديدة، ستكون النواة لفلسفة أوروبية حديثة ومعاصرة.

نستطيع أن نحصر هذه التطورات التي أدت إلى نشوء فكر وفلسفة أوروبيين، في أربعة أحداث هامة:

١- نشوء حركة النهضة الايطالية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. تلك الحركة التي قادها دانتي[٢]. وكان من أهم ما قدمه: لغة شعبية جعلت من الفكر الإنساني مشاعية إنسانية، بعد ما كانت اللغة المستعملة هي اللغة اللاتينية، وهي لغة خاصة بالنخبة من المثقفين في تلك الفترة. بعد دانتي ظهرت شخصيات لعبت دوراً هاماً، من أمثال: بوكاشيو[٣] وبترارك[٤]، بعودتهم إلى المثل الإنسانية، وتوجيههم الفكر شطر الدراسات

(١) يمكن العودة إلى:
- فلسفة عصر النهضة: تأليف أرنست بلوخ ترجمة الياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، ط١، ١٩٨٠
- حكمة الغرب: تأليف برتراندرسل، ترجمة د. فؤاد زكريا، ج٢، سلسلة عالم المعرفة، ط١- ١٩٨٣ -

(٢) دانتي: صاحب «الكوميديا الالهية» شاعر ايطاليا، ومؤسس اللغة القومية الايطالية في الأدب.

(٣) بوكاشيو: أحد أعمدة الأدب الإيطالي، ومن المؤسسين للنهضة الايطالية.

(٤) بترارك: من المؤسسين للمفهوم القومي الإيطالي. دافع بضراوة عن اللغة الإيطالية كلغة قومية في الأدب والفكر.

الإنسانية والاهتمام بالقيم الإنسانية. بدلاً من الاهتمام بالمثل الميتافيزيقية - الغيبية - التي سيطرت على تفكير العامة من الناس بتأثير الكنيسة.

٢- النزعة الإنسانية Humanism.[٥] العامل الثاني الذي أثر في حركة الفكر في ذلك الوقت. وقد تمثل في نهضة فكرية على كافة المستويات الفلسفية والفنية والعلمية والأدبية. لقد تركزت تلك الحركة على موضوعة «الإنسان» وماهيته، على صعيد هذه المستويات كافة. ولم تقف تلك النهضة عند حدود الدولة الإيطالية، بل تجاوزتها إلى باقي دول أوربا، مثل فرنسا وألمانيا ودول الشمال.

٣- حركة الاصلاح الديني، التي قامت بداياتها على يد «مارتن لوثر»[٦]. هذه الحركة التي قامت على فكرة «كهانة الجميع Universal Priesthood» أي: ان الإنسان ليس بحاجة إلى وسيط بينه وبين المسيح، أو: أن المسيح ليس بحاجة إلى وساطة بينه وبين الناس. وبالتالي فإن كل الناس كهنة، على مبدأ أن الكاهن كان يلعب دور الوسيط فيما قبل بين الناس والمسيح.

٤- تطور العلوم في تلك الفترة نحو إعادة إحياء الدراسات التجريبية، التي كانت سائدة في الفلسفة اليونانية، وبخاصة عند أرسطو وفلاسفة الطبيعة. هذا الإحياء الذي لاقى بداياته على يد حركة «النقد عند أوكام»[٧].

من خلال هذه التطورات، حصل تقدم مذهل في كافة الميادين، وبخاصة بعد تحرر العقل الإنساني من الجمود، والاتجاه نحو البحث عن

(٥) النزعة الإنسانية humanism: نظام متغير تاريخياً، يعترف بقيمة الإنسان كفرد، وبحقه في التطور الحر والسعادة، ويعتبر خير الإنسان المعيار لتقييم الظاهرات الاجتماعية.

(٦) مارتن لوثر: (١٤٨٣ - ١٥٤٦) راهب أوغسطيني، أستاذ لاهوت.

(٧) حركة النقد عند أوكام: نسبة إلى أوكام، أعظم فيلسوف اسماني من انكلترا، يرى أوكام: أن الكليات ليس لها وجود خارج النفس، إنها ليست سوى «كائنات عقل» ليس من فروق سوى واقعية، فردية.

معرفة، ناتجة عن العقل، بالبحث والتمحيص. عند ذلك نستطيع أن نتكلم عن إعادة اكتشاف نظام مركزية الشمس على يد «كوبرنيكوس»[٨]. ومنذ القرن السابع عشر أحرزت العلوم الفيزيائية والرياضية تقدماً هائلاً.

أمام الانغلاق الفكري وجمود العقل في القرون الوسطى الأوروبية، فقد اتجه العلماء والفلاسفة الأوربيون إلى الفلسفة والعلم اليوناني، يستقون منهم نظرتهم إلى العلم، وخاصة في تفسير الظواهر، مع تطوير أبحاثهم في مجال التجربة وتحديث أدوات البحث العلمي.

في كل الأحوال، فإن النهضة الأوروبية لم تأت من فراغ. إن الفواصل الحادة في التقسيم، تقتل إمكانية البحث عن تواصل في الفكر التاريخي، وبالتالي تجعل من العسير البحث عن ديمومة فكرة أو رأي ما تاريخياً. إن العصور الوسطى في أوربا رغم ظلاميتها، لم تكن حداً فاصلاً بين التراث اليوناني وعصر النهضة الأوروبية، وإلا لما استطعنا التكلم عن سيادة القانون والمنطق الأرسطي في بنية الفكر القروسطي، وبخاصة عند «توما الأكويني». إن العصور الوسطى بالنسبة لعصر النهضة، كانت بمثابة رد فعل دعت مفكري عصر النهضة إلى الاهتمام بالقضايا الدنيوية، التي تزايدت في ذلك العصر، وبالتالي نظر إلى الماضي القديم على أنه فكرة مثالية تستحق الوقوف أمامها، والنظر إليها والاستفادة منها إلى أقصى حد ممكن. لقد كان عصر النهضة في مجال الفكر الفلسفي الطريق الذي مهد لكل التطورات الفلسفية اللاحقة في القرن السابع عشر.

في أعقاب هذا الاحياء لأساليب ومناهج التفكير القديمة، وبخاصة لدى اليونان، ظهرت الثورة العلمية الكبرى في العصور الحديثة.

كان أول عمل من القرن السادس عشر، نظرية مركزية الشمس لكوبرنيكوس، التي عرضها في كتابه «في دوران الأجرام السماوية». ثم تابعه (تيكوبراهي)[٩] في أبحاثه الفلكية، بعد محاولات نقدية لعلم الفلك

---

(٨) كوبرنيكوس: عالم فلك بولوني، قالب النظرة إلى الكون والعالم، الرمز العلمي الأكبر لعصر النهضة.

(٩) تيكوبراهي(١٥٤٦-١٦٠١): عالم فلكي دانمركي،أول من مهدالطريق لكبلر في علم الفلك.

الأرسطي. أما (كبلر)[١٠] فقد عمم النظرية الفلكية بقوانينه الثلاثة عن الحركة والمركز والنقطة الثابتة. ثم (جاليلو)[١١] بقوله: إن السكون حالة من حالات الحركة، والحركة تتبدى في خط مستقيم وليس دائرياً. أما الخطوة الأكثر أهمية، والتي لعبت دوراً حاسماً في تاريخ العلم فكانت نظرية (نيوتن)[١٢] في الميكانيكا، في كتابه (المبادىء الرياضية للفلسفة الطبيعية). عندما تقدم بثلاثة قوانين عن الحركة.

إضافة لذلك نستطيع التكلم عن كشوفات علمية أخرى في القرن السابع عشر، فقد نشر (جلبرت)[١٣] بحثه عن المغناطيسية. وعرض (هوجنز)[١٤] النظرية التموجية في الضوء. وظهرت كشوف (هارفي)[١٥] في الدورة الدموية عام ١٦٢٨.

أما في الميدان الفلسفي، فقد كانت الجهود منصبة على تجاوز عملية تفسير الظواهر وتحليلها بشكل منطقي، نحو نظرة أكثر رحابة وسعة. وأصبح من الممكن التكلم عن مادة الملاحظة التي هي أساس البحث التجريبي المتحصل عن طريق الحواس (أي عن طريق الإنسان، وليس أي قوى أخرى ميتافيزيقية أو غيبية).

---

(١٠) كبلر -١٥٧١-١٦٣٠): عالم طبيعيات وفيلسوف ألماني. من مؤلفاته «علم الفلك الجديد»، قدم نظريات هامة في الميكانيكا السماوية.

(١١) جاليلو (١٥٦٤-١٦٤٢): عالم رياضيات، من مؤلفاته «محاورات عن العلوم الجديدة»، صاحب نظرية دوران الأرض.

(١٢) نيوتن (١٦٤٢- ١٧٢٧): عالم ميكانيكي كبير، من مؤلفاته «المبادئ الرياضية للفلسفة الطبيعية» من مكتشفي قانون الجاذبية.

(١٣) جلبرت: أحد أعلام عصر النهضة في أوروبا. عالم فيزياء. له عدة نظريات في مجال المغناطيسية.

(١٤) هوجنز: من المؤسسين لرسوخ النظرية العلمية في القرن السابع عشر. له اسهامات عدة في العلوم الفيزيائية.

(١٥) هارفي: مكتشف الدورة الدموية. وأحد المساهمين في تتمة روح العلم في أوروبا.

أول من عالج ذلك (فرانسيس بيكون)[١٦] بتأكيده على المنهج وأدوات البحث العلمي، من أجل المعرفة العلمية. وقد عالج ذلك من خلال منهجه في الاستقراء (التجريب) بدلاً من القياس الأرسطي الذي كان سائداً. والأهم من بيكون بالنسبة إلى المذهب التجريبي والفلسفة بعامة، هو (توماس هوبز)[١٧] إذا خلط بين منهجيته التجريبية وعلم الرياضيات. وهكذا لم يقلل من أهمية الاستنباط الرياضي، بل استعان به في قياس نتائج بحوثه التجريبية، بعكس بيكون الذي رفض الاستنباط الرياضي.

هذا التطور في مجال العلوم شكل المادة الأساس التي انطلق منها الفيلسوف الفرنسي (ديكارت)[١٨]، الذي يعد مؤسس الفلسفة الحديثة. المنهج لدى ديكارت الهدف منه، بيان القواعد والارشادات التي ينبغي أن نتبعها. كيما نستخدم ملكاتنا العقلية على الوجه الأكمل.

أما (سبينوزا)[١٩] فقد كان لكتاباته قدرة على التركيز والدقة المنطقية. وتكمن أهميته، فيما يوحي به ضمناً من تفسير حتمي على مستوى واحد لكل ما يحدث في الكون.

أما (ليبنتز)[٢٠] فقدم نظرية شاملة في الموندات. فسر من خلالها العلاقة بين الجزء والكل، والوحدة والتعدد. وكان في كل كتاباته الأكثر عقلانية، والأكثر صرامة ومنطقية من غيره من الفلاسفة.

---

(١٦) فرنسيس بيكون (١٥٦١ – ١٦٢٦) : رائد الفلسفة الحديثة.

(١٧) توماس هوبز (١٥٨٨ – ١٦٧٩): أحد أعلام التجريبية في الفلسفة الأوروبية الحديثة، له دراسات عدة في مجال الفلسفة والسياسة.

(١٨) رينيه ديكارت (١٥٩٦ – ١٦٥٠): فيلسوف وعالم فرنسي، ممثل الثنوية.

(١٩) سبينوزا(١٦٣٢ – ١٦٧٧): فيلسوف مادي هولندي.

(٢٠) ليبنتز (١٦٤٦ – ١٧١٦) : فيلسوف ألماني من أهم فلاسفة العصر الحديث، واصل تيار العقلانية الذي بدأه ديكارت.

- *التيار التجريبي في الفلسفة الأوربية الحديثة*[٢١] -

جاءت الفلسفة التجريبية كرد فعل ضد التيار العقلي وممثله ديكارت. لقد كان القرن السابع عشر مرحلة حسابات على مستوى الفكر، فقد كشف عن أزمة قيم على كافة المستويات وبخاصة الإنسانية، وانتهى إلى إعادة النظر بجميع القيم السياسية والدينية.

أدى إلى نضوج فكرة النقد، بعد مرحلة من الركون إلى العقل وقوانينه. فقد أحس (بيار بايل)[٢٢] بأن البقاء في مجال التفكير العقلي ضرب من المستحيل، وأن ديكارت لم يعد المثل الأعلى للفلسفة، وواجهت أخلاق العاطفة تشاؤم الكلاسيكيين الذين كان هوبز ممثلاً لرأيهم في الإرادة والوضوح.

أما (شافتسبوري)[٢٣] فقد رفض مقولة التفوق لدى الإنسان على أقرانه، وأن الإنسان متكبر بطبيعته. وإن الضغط هو الذي يوجهه نحو المنفعة العامة.

أما جون لوك فقد كان من أكبر المناهضين للمذهب الديكارتي وبخاصة نظريات الفكر والمعرفة. كان الممثلون الثلاثة للتيار التجريبي، و المؤسسون للفلسفة التجريبية هم: جون لوك وجورج باركلي وديفيد هيوم[٢٤].

---

(٢١) يمكن العودة إلى:

- حكمة الغرب: تأليف برتراندراسل، ترجمة د. فؤاد زكريا، ج٢، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٣.
- تاريخ الفلسفات الكبرى: تأليف بيير دوكاسيه، ترجمة جورج يونس، ط١، ١٩٦٠.
- الفلسفة المعاصرة في أوروبا: تأليف بوشنسكي، ترجمة عزت قرني - سلسلة عالم المعرفة ١٩٩٢.
- ماهي الفلسفة: تأليف كيريلينكو وكوروشونوفا، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٧.

(٢٢) بيار بايل: من الممهدين للانتقال من النظرة العقلانية في الفلسفة إلى الإحساس العلمي الطبيعاني.

(٢٣) شافتسبوري (١٦٧١-١٧١٣): فيلسوف انكليزي متفائل، سعى إلى نظرية في الترتيب الجمالي للطبيعة.

(٢٤) جورج باركلي (١٦٨٥ ١٧٥٣): فيلسوف انجليزي.، مثالي ذاتي.

ديفيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦): فيلسوف انجليزي، ممثل المثالية الذاتية.

ولد جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) وأشهر مؤلفاته الفلسفية كتابه (دراسة في الفهم البشري) Essay Concerning Human Understanding وفيه نجد لأول مرة محاولة مباشرة لتبيان حدود الذهن، ولتحديد نوع الأبحاث التي يمكننا القيام بها. مقابل افتراض التيار العقلي إمكانية بلوغ المعرفة بكاملها. إن البحث المعرفي (الابستمولوجي) الذي قدمه لوك كان أساس الفلسفة النقدية التجريبية. التي لا تصدر أحكاماً مسبقة، وتعتمد على عنصر التجربة الحسية. لذلك فإن لوك يحاول تنقية الفكر الفلسفي من الشوائب أكثر من محاولته بناء فكر فلسفي متكامل.

أما جورج باركلي فقدم نظرية في الفلسفة التجريبية تقوم على تجاوز أخطاء جون لوك. إنه يسعى في مؤلفاته إلى تصحيح بعض أفكار سلفه. يرى باركلي أنه لا يمكن الاحتفاظ بالتمييز بين عالم داخلي وعالم خارجي في ظل نظرية المعرفة التي قال بها لوك، أو التمسك بنظرية لوك في المعرفة، و بنظرية تمثيلية أو تصويرية Representative للمعرفة. لقد ناقش باركلي ذلك في كتابه «محاولة في سبيل نظرية جديدة للأبصار» و«مبادىء المعرفة البشرية».

أما ديفيد هيوم فقدم نظرية متكاملة في الفلسفة التجريبية، وآراء أكثر اتساقاً مع سلفه لوك، في كتابه «دراسة في الطبيعة البشرية». لقد وافق هيوم سلفه لوك في أولوية الاحساس، وأن كل ما لدينا من وعي في التجربة الحسية هو مجرد انطباعات. ويوافق لوك في نظرية الأفكار وتقسيماتها إلى أفكار بسيطة ومركبة. وأن هذه الانطباعات التي يسميها لوك أفكاراً منفصلة ومتمايزة بمعنى ما.

- مقالة في الفهم البشري(٢٥) -

لقد كانت بدايات الفلسفة الأوروبية الحديثة على يد ديكارت، ثورة على مصادرة العقل، في فترة زمنية سابقة. من هنا كانت فلسفته محاولة لنقد

(٢٥) في دراستنا لنظرية المعرفة لدى جون لوك. تم الاعتماد على النص المدون تحت عنوان: «مقالة في العقل البشري»، والمنشورة في كتاب (عصر التنوير - فلاسفة القرن الثامن عشر). تاليف: ايسايا برلين، ترجمة الدكتور فؤاد شعبان، مراجعة ناظم طحان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٠، ص٣٤-١٤٣. والمترجم عن النص الانكليزي

-I saiah Berlin: The mentor philasophars, the age of enlightement.

وجهة النظر السابقة في الفكر الفلسفي، وبخاصة، وجهة النظر المدرسية. لقد اهتم ديكارت بالمناهج والأدوات العلمية، التي كانت نتيجة من نتائج التطور العقلي للفكر في عصر النهضة الأوروبية، وبخاصة الرياضيات وعلوم الطبيعة. من خلالها، استطاع إيجاد مناهج بحث جديدة في الفلسفة، تمثلت بدور أساسي في منهج «الشك الديكارتي» ومحاولة البحث عن وجود للذات الإنسانية في مقولته «أنا أفكر إذاً أنا موجود».

أمام هذا المد الهائل للعقل ممثلاً بديكارت، و من بعده سبينوزا وليبنتز كان لا بد من ظهور نماذج أخرى من التفكير، حاولت الحد من تصورات العقل وخططه التي عممها، حتى شملت كل ما هو كائن وموجود. الحد من تصوراته التي ذهبت بعيداً، إلى إمكانية وجود أشياء، أو تصور أشياء، ليس في الإمكان البرهنة على وجودها من خلال الواقع. وبخاصة محاولات العقلانيين، عقلنة التصور الميتافيزيقي للعالم والإنسان.

لقد جاءت الفلسفة التجريبية على يد جون لوك، ومن بعده باركلي وهيوم، كرد فعل، على تصورات العقلانيين. إنما الفلسفة لدى لوك، تقوم على قدرات سوية من الملاحظة والتجربة، وترتبط بالعالم الطبيعي ارتباطاً صميمياً. إنما الفلسفة، محاولة لاختبار أو تجريب كل معتقداتنا أو رؤانا الفكرية. عند ذلك يصبح الإنسان جزءاً من الطبيعة، يمكن فهمه من خلال مناهج البحث الطبيعي والنفسي وأدواته. عند هذا الحد، يرى لوك، أن أفكار الإنسان ورؤاه يمكن تسجيلها أو تدوينها، كما يدون العالم الطبيعي حياة النبات أو الحيوان أو مظاهر الطبيعة.

تتميز مقدمة رسالته «مقالة في العقل البشري». وهي محور أبحاثه في نظرية المعرفة، بأن على الإنسان لكي يُحصّل المعرفة، أن يدرس طبيعته، لا أن يحلق في سماء الميتافيزيقا. عند ذلك يمتلك المرء إمكانية وجوده.

ينطلق جون لوك في بحثه من عدة مقدمات أو قواعد مسلم بها:

– ما الأشياء التي يمكن لعقولنا أن تعالجها؟.

– المعرفة تتقدم حين تستعمل تعابير ومصطلحات مألوفة ومفهومة.

- لقد حسب الناس، أن أشكال الكلام المهمة، وسوء استعمال اللغة هما من خفايا العلوم، وبالتالي فإن الكلمات الصعبة، أو الاستخدام المغلوط وغير ذات المعنى، دليل على الثقافة والتأمل، بينما هو الجهل بعينه، واقتحام ذلك خدمة للعقل البشري.

- *المقولة الأولى: المدلولات الفطرية:* إذا كانت الحيوانات تمتلك إمكانية التعرف على حوائجها بواسطة الغريزة. فإن العقل هو ميزة الإنسان عن غيره، خارج نطاق التوضع الغريزي الكامن فيه. فمن خلال العقل نستطيع تجاوز احساساتنا الغريزية البدئية، نحو نمو معرفي أرقى، من خلاله يتمكن الإنسان من معرفة ذاته وما يحيط به و بشكل مجرد. فمعرفة الآخر سواء كان إنساناً أم طبيعة، هو ما يدفعنا إلى مزيد من البحث، عن أفكار جديدة لإثبات وجودنا[٢٦].

إن التحصيل المعرفي للعقل، يحيل المرء إلى التمييز بين الرأي والمعرفة. فالمعرفة هي جماع المفاهيم التي نملكها من خلال علاقتنا مع أنفسنا، أو غيرنا. سواء كان ذلك الغير الإنسان أو الطبيعة. أما الرأي فهو وجهة نظرنا حيال ما نتعرف عليه من أشياء، وما كوناه من أفكار. والتحصيل المعرفي لدى لوك، يمكن بلوغه بعدة طرق:

ا- يجب البحث في أصل الأفكار والمدلولات التي يلاحظها الإنسان، ويدرك أنها موجودة في عقله، ثم في طرق وصولها إلى العقل.

٢- أن نبين نوع المعرفة التي يمتلكها العقل عن طريق هذه الأفكار، ثم تعيين هذه المعرفة ودليلها ومداها.

٣- البحث في طبيعة الإيمان أو الرأي وأسسه. والذي أعني به. التسليم الذي نقابل به قضية ما بأنها صحيحة، دون أن نمتلك أي معرفة يقينية عن حقيقتها.

(٢٦) يقصد لوك بذلك،إعطاء العقل إمكانية محاكمة أفعاله لأنها شيء نابع منه، وليس متلقياً لمقولات أو معارف من مصادر أخرى غيبية أو دينية.

نقطة الانطلاق لدى لوك، تعرف الإنسان عقله، وتحديد قدراته، ومن ثم الأشياء التي يمكنه أن يتعرف عليها[٢٧].

فلنبدأ بالفكرة، ماذا نقصد بالفكرة؟.

إن الفكرة لدى لوك، هي المصطلح الدال على عملية التفكير، أي تفكير، عندما يفكر الإنسان[٢٨]. ويقصد به أي موضوع يستحوذ العقل في التفكير سواء أكان خيالاً أو مدلولات أو أصنافاً.

إن أيّ إنسان يشعر بوجود أفكار في عقله، فمن أين أتت هذه الأفكار؟[٢٩].

الفكرة لدى لوك تأخذ حيزاً واسعاً لديه، فتشمل: الانطباعات، الظواهر، المظاهر والمدركات والمحسوسات، المعطيات[٣٠]. عند ذلك تدخل الأفكار ونسق التاريخ الطبيعي لكائنات موجودة في العقل. ينطلق جون لوك في بحثه، من نقده للنظريات الشائعة في عصره، وبخاصة نظريات العقلانيين ممثلة بنظرية ديكارت في «المدلولات الفطرية». وفحوى هذه النظرية: إن العقل يحتوي على بعض المبادىء الفطرية. أي أنه توجد بعض المفاهيم الأولية كالحروف التي طبعت على العقل الإنساني، والتي تأخذها النفس منذ نشأتها الأولى، وتأتي بها إلى العالم.

ينتقد جون لوك ذلك من عدة أوجه نبرزها فيما يلي:

١- الإنسان لا يحتاج إلى هذه المدلولات الفطرية. فباستخدامه ملكاته العقلية، يستطيع الحصول على المعرفة، ويستطيع الوصول إلى اليقين[٣١].

---

(٢٧) يلجأ جون لوك إلى عملية ضبط المعرفة الإنسانية من خلال عمل العقل بطريقة ما سيوضحها فيمابعد..

(٢٨) قرن النظر بالعمل.

(٢٩)يميز لوك هنا، بين الفكر والدماغ والعقل، فلكل مدلوله ووجوده...

(٣٠) نرى هنا علاقة التداخل والتخارج بين العقل كوعاء للفكرة وبين مظاهره الخارجية - الوجود المادي - العالم المعطى للعقل عن طريق الاحساسات والظواهر.

(٣١) هذا ماأدى في عصر لوك إلى توجيه ضربة قاصمة للنظريات الدينية والتيار الميتافيزيقي الغيبي السائد. الذي يقوم على مفهوم القدرية والجبرية في حقيقة الإنسان وسيلعب لدى لوك دوراً أساسياً في تفكيره السياسي برفضه الحق الإلهي للملوك في السلطة

٢- إن إجماع الناس كلياً على وجود الأفكار الفطرية ليس دليلاً على وجودها، خاصة إذا لم يكن ثمة طريقة تبين كيفية توصل الناس إلى هذا الاتفاق الشامل في أمور يجمعون عليها[٣٢].

٣- يرى لوك أنه من المتفق عليه، أن الشيء الموجود كائن. ومن غير الممكن للشيء نفسه أن يكون وأن لا يكون. ولكن ذلك غير متفق عليه لدى كل الناس في المجتمع البشري.

٤- الأفكار ليست مطبوعة في العقل فطرياً، لأن الأطفال والمعتوهين لا يعرفونها. فالقول إن مفهوماً ما مطبوع في العقل، في حين أن العقل يعجز عن إدراكه، وهو القول: إن هذا المفهوم غير موجود.

المقولة الثانية: في الأفكار: إذا كانت الأفكار ليست فطرية في العقل البشري. فمن أين تأتي هذه الأفكار؟. وما مصدرها؟. ما نوعها؟. ما ماهيتها وجوهرها؟.

هذا ما يجيب عنه لوك في كتابه الثاني من رسالته في العقل البشري.

بما أن الأفكار ليست فطرية، فمعنى ذلك أن الإنسان يدرك أنه يفكر، وأن هناك شيئاً ما في عقله، يعبر عنه بكلمات مثل، بياض، صلابة، حلاوة، حركة، إنسان.. الخ[٣٣].

إن الأفكار تتحصل برأي لوك عن طريقين: إما بالحواس. أو عن طريق التأمل. العقل بنظر لوك صفحة بيضاء خالية، تمتلىء عن طريق التجربة الإنسانية. والتجربة هي أساس كل معارفنا. فالإنسان يلاحظ الأشياء الخارجية المحسوسة يكون انطباعات حسية هي الطريق الأول، ثم يحاول تأمل تلك الأفكار في عقله من خلال مطابقتها محققاً التأمل. وبالتالي تتزود عقولنا بكل ما يثيرها على التفكير[٣٤].

(٣٢) وهذا هو مشروع لوك في نظرية المعرفة.

(٣٣) هنا نجد لوك يمزج بين الفكرة من حيث هي تبدي لمظاهر في وجودها. وبين فكرة الجوهر المتميزة أصلاً عن ذلك. وهو ماسيحاول توضيحه في متن النص.

(٣٤) هنا يقطع لوك الطريق على أي فرض لبناء معرفة خارج نطاق الحس التجريبي، أي خارج نطاق المصدر الطبيعي الفيزيولوجي. مثال: التأمل الميتافيزيقي أو الحدس.

إن الحواس، هي ما تشكل إدراكاتنا عن الأشياء. عن طريق الحواس نستطيع تكوين أفكار مثل: أبيض، أصفر، ناعم، صلب، مر، حلو. . الخ. وكل ما يتعلق بالصفات الحسية. أما ما يجري في عقولنا من عمليات فكرية ينم عن مستوى أخر لا تتحصل عليه من العالم الخارجي مباشرة. وإنما عن طريق إدراكاتنا التي كونت هذه الأفكار مثل: التفكير، الشك، الإيمان، المعرفة، الارادة. . الخ. ويسميه لوك بالحاسة الداخلية ويدعوه «تأمل»[٣٥].

إن هذه الأفكار عموماً مصدرها النهائي التجربة، التي يقسمها لوك إلى:

١ - الاحساسات التي تثيرها الأشياء الخارجية وتتجه نحوها.

٢ - التأمل في الذات (الاستبطان) الموجه داخلياً نحو عمل العقل نفسه.

بالتالي: فإن لوك يصنف الأفكار ضمن نمطين هما: أفكار بسيطة، وأفكار مركبة. فما ماهية هذه الأفكار؟

أما الأفكار البسيطة فهي نسخ عن الأشياء المادية الموجودة في الواقع. فالأشياء المادية تمتلك خواصاً تؤثر في حواسنا. فعندما تتطابق الأشياء في العالم المادي مع الحواس، فإنها تنتقل عبر الحواس إلى العقل، وبالتالي تنفصل عن الواقع المادي وتبقى الانطباعات أو الصور في العقل. مثال: البرودة والصلابة تنتقل عبر الحواس من العالم المادي إلى العقل. فتصبح هذه الصفات أفكاراً في العقل. ولكنها أفكار بسيطة غير مركبة. ولا تملك سوى مظهر أو انطباع أو تصور واحد، غير قابل للقسمة.

المادة هي التي تكون أفكارنا، وهي التي تزود العقل بها، عن طريق الحواس. وعن طريقها يمكن للعقل أن ينشيء ما يشاء من الأفكار. وليس في مقدور العقل في نظر لوك، أن ينشيء أي فكرة خارج نطاق ذلك. أي: خارج نطاق الحواس، والتجربة خير برهان[٣٦].

---

(٣٥) حتى هذا التأمل، على الرغم من أن لوك لايربطه مباشرة بالأشياء الخارجية الموجودة في الواقع، إلا أنه لايراه خارج ذلك. إذ أنه عملية مركبة للأفكار المتأتية عن طريق الحواس، والتي يميز لوك لاحقاً بين الأفكار البسيطة والأفكار المركبة من خلالها.

(٣٦) إن مثل هذا التصور ينفي وجود أي فكرة ليس لها أساس مادي. بالتالي فإن الميتافيزيقيا، إما أنها أفكار مركبة، تعود عند تفكيكها إلى أفكار بسيطة هي بالنتيجة أفكار موجودة في الواقع المادي، أو إن أفكار الميتافيزيقيا وهم.

ولكن، إذا كانت هذه الخواص للأشياء المادية، تنفصل عن المادة في العقل، وتصبح فكرة، فما هي طبيعة هذه الخواص؟.

يرى لوك أنه من الضرورة بمكان التمييز بين الأشياء كما هي في الواقع المادي، وبين الأشياء كما هي في العقل. في الحالة الأولى نطلق عليها صفات. وفي الحالة الثانية نسميها أفكاراً. فالصلابة والبرودة في مثالنا السابق، هي صفات في الواقع المادي. أما عندما تصبح في العقل نسميها أفكاراً.

عند هذا الحد يميز لوك بين صفات أولية، وصفات ثانوية للأفكار البسيطة. أما الصفات الأولية فهي التي تبقى ممتزجة بالجسم المادي لا تنفصل عنه، حتى لو حدث تغير للجسم. وتشعر بها الحواس بشكل مباشر في مجموع الكتلة المادية وفي أجزائها. إنها صفات: الصلابة، الامتداد، الشكل، الحركة.

أما الصفات الثانوية فهي ليست أجزاء من المادة، بل تجليات لهذه الأجزاء التي ذكرناه سابقاً، (الحجم والشكل والبنية والحركة) لا تشعر بها الحواس مباشرة، كالالوان والأصوات والطعوم[٣٧]. ولكن، كيف تنتقل هذه الصفات إلى عقولنا لتكون أفكارنا؟

تنتقل الصفات البسيطة الأولية عبر جسمنا عن طريق الأعصاب المصدرة إلى الدماغ، أو إلى مراكز الاحساس فيه، وهناك تتكون الأفكار[٣٨].

أما الصفات البسيطة الثانوية، فتتكون بنفس الطريقة، ولكن ليس عن الحواس[٣٩]. إن زهرة البنفسج، عن طريق دفعات هذه الجزئيات من المادة

(٣٧) يعتبر لوك الصفات الثانوية، تجليات للصفات الأولية، التي تتكون منها الكتلة المادية، وكان الكتلة المادية في صفاتها الأولية هي التي تقدم الصفات الثانوية، عبر التغير الذي يطرأ على المادة في وجودها...

(٣٨) هذه النظرية تعود في أصولها إلى الوجود بالقوة والوجود بالفعل، كما هي لدى أرسطو إذا ماأضفنا إليها نظرة ديمقريطس في الذرات وحركتها.

(٣٩) الصفات البسيطة الثانوية لاتتأتى عن المادة مباشرة، كما هو في (الحجم والشكل والحركة). ولكن عن حركة هذه المادة. أي عن طريق الصفات البسيطة الأولية مباشرة.

التي لا يمكن الاحساس به، وذات الأحجام والأشكال الخاصة، والدرجات المتفاوتة من التعديلات على حركتها، تسبب تكوين أفكار اللون الأزرق، والرائحة الزكية للزهور في عقولنا. وهذا ينطبق أيضاً على باقي الصفات.

ولكن، إذا كانت الأفكار البسيطة تتكون بهذه الطريقة، فكيف تتكون الأفكار المركبة، وما هي ماهيتها؟.

الأفكار المركبة لا تتجاوز أنها مجموع أفكار بسيطة مركبة. فالعقل عندما يتلقى الاحساسات يكون أفكاره البسيطة مثل: الجمال، إنسان، الكون.. الخ.

الأفكار الجديدة ليست ناتجة عن عملية عفوية لا إرادية، بل هي من صميم العمل الإرادي وبقوة الفعل عند العقل. فهو الذي يختارها ويرتبها بالشكل الذي يريد. ولكن هذه الأفكار المركبة، و إن تمايزت عن الأفكار البسيطة. فهي تستمد وجودها منها، ومصدرها الاحساس أو التأمل. القائم على العلاقة مع العالم الخارجي المادي.

ولكن في حالة التركيب الميكانيكي هذا. كيف يمكن لنا التكلم عن وجود الجوهر كفكرة؟ مع العلم أن الفلاسفة يميزون بين الجوهر وحالاته أو صفاته، وبالتالي يعزون إليه قدرة تتمايز عن حالته، قدرة كونه مستقلاً بذاته.

إن العقل في حالة الأفكار المركبة، يلاحظ أثناء عمله، أن هناك عدداً من الأفكار تتشابه مع بعضها، أو تتحد مع بعضها، فيجمعها ليطلق عليها بواسطة اللغة إسماً ما. ومجموع هذه التوحدات للفكرة نسميه جوهراً.

إن الجوهر لدى لوك ليس معلوماً. فكل ما نعرفه عنه، هو أنه الشيء القابع خلف الأعراض التي تتبدى لنا في الفكرة، فهو الذي يحيل الأعراض إلى حيز الوجود، ومن دونه لا وجود لها، فأسماه لوك (جوهر Subetantna).

بما أن الأفكار المركبة متحصلة عن طريق الأفكار البسيطة، وهذه متحصلة عن طريق الحواس أو التأمل. وبما أن الجواهر هي حالة الاندماج الكلي للأفكار المركبة في صيغة الجوهر، فإن الجوهر لا يمكن معرفته إلا عن طريق الأفكار المركبة المعروفة عن طريق الأفكار البسيطة، المتأتية من العلاقة

بين الاحساسات والعالم المادي. وبالتالي فالجوهر لا يتجاوز في حدود تكوينه تلك الاحساسات بالعالم الخارجي التي يكونها الإنسان. وحتى لو تعلق الأمر بإشكالات ميتافيزيقية، كالإيمان والوجود الإلهي، فهي مجموعة أفكار مركبة في صيغة جوهر.

إن الأفكار البسيطة التي تؤلف أفكارنا الكبيرة عن الجواهر، لا تتجاوز كونها قدرات أو فاعليات، مهما حاولنا أن نعطيها من صفات أو أسماء أخرى. فمثلاً: إن معظم الأفكار التي نكونها عن الذهب، وهي أفكار مركبة (اللون الأصفر، الوزن الثقيل، قابليته للسحب، قابليته للانصهار.. الخ). هذه القدرات هي تجليات لشيء غير معروف لدينا أسميناه جوهراً. ولكن هذه القدرات، هي شيء مشترك بين مجموعة جواهر وليست شيئاً خاصاً بالذهب، على الرغم من كونها صفاته الحقيقية.

إضافة لذلك، يقدم لوك فهماً ثالثاً لمعنى الجوهر، وهو المعنى الطبيعي. فبهذا المعنى تكون فكرتنا عن الذهب، هي فكرة عن جوهر ما (وليس عن الذهب كقطعة معينة). وهنا يصبح الجوهر كائناً قائماً بحد ذاته، مجرداً وعاماً، لأنها تنطبق على أصناف، وليس على جواهر محددة. يكتمل بهذا بحث لوك في تجهيز عقولنا. وهكذا، فإن مهمته التالية هي دراسته للغة، والطريقة التي ضلل بها هذا الاستعمال، الفلاسفة، وأعاق تقدم المعرفة.

المقولة الثالثة: في الكلمات: إن اللغة هي أداة التعبير عن كل ما يجول في عقولنا من أفكار. فالفكرة لا تمتلك إمكانية الوجود بين الناس كأداة تعارف واتفاق إلا من خلال الاسم الذي يطلق عليه. فيصبح لكل فكرة اسم ينطبق عليها. في هذه الحال، تطرح على بساط البحث مفهوم العمومية والخصوصية في دلالات اللغة عن أفكارها. وبالتالي، تطرح العلاقة بين اللغة والاسم من حيث الأسبقية في الوجود، بمعنى: من يهب الآخر وجوده، الفكرة أم الاسم؟.

في هذا المضمار، قدم جون لوك مقولته الثالثة من رسالته في الفهم البشري. محاولاً قدر الامكان تنقية اللغة من كل الأوهام والألغاز العالقة

بها . ومحددا العلاقة بين المعنى (الفكرة) ودلالاته (الاسم) . أي : العلاقة بين التصور والنطق لدى الإنسان.

فيما يتعلق بالأوهام والألغاز التي تنتاب اللغة، يرى لوك :

- إن نسبة كبيرة من الكلمات هي عامة، بعكس ما يتصور الناس من خصوصية الأشياء، خصوصية مسمياتها . فالغالبية العظمى من الكلمات، وفي جميع اللغات هي ألفاظ عامة، نتيجة العقل والضرورة . فكلمة (حصان) متفق عليها في جميع اللغات على أنها تعني صورة ما بعينها، هي صورة الحصان، أي: صورة مجردة للحصان. مهما اختلف المنطوق أو الدلالة التي تدل عليه لغةً.

- من الاستحالة في شيء، أن يوجد اسم لكل شيء خاص، لأنه في هذه الحالة يتوجب على العقل أن يتذكر لكل شيء إسماً يستعمله للدلالة عليه . أي: تطابق الصورة (الفكرة) مع الصوت (الدلالة). ولكن ذلك مستحيل خارج نطاق قدرة العقل.

- خصوصية الأفكار ودلالاتها، سيلغي هدف اللغة الرئيسي، وهو بنظر لوك : إيجاد علاقة من التفاهم بين الناس. وهذا ممكن حين يتفق على أن الصوت (الدلالة) يثير في عقل السامع الصورة (الفكرة) التي تدل عليه، والموجودة في عقلي وعقول الناس جميعاً.

ولكن. بعد النقد الذي وجهه لوك لنظرية اللغة في عملية المعرفة. نتساءل : كيف نأتي بالكلمات العامة؟.

إن الكلمات تصبح عامة حين استعمالها كرموز، عندما نجردها من خاصية الزمان والمكان، وبطريقة تجريدية بحتة تصبح هذه اللغة قادرة على تجاوز حالة التفرد، لتنطبق على أكبر عدد ممكن من الأفكار أو الأشياء. مثال: فكرة (الإنسان، حصان) وهما فكرتان مركبتان. نجردهما من اختلافاتهما، فيدخلان تحت اسم (حيوان)، يشمل الإنسان ومخلوقات أخرى. ثم نجرد الحيوان من الحس والحركة، فيصبح لدينا فكرة جديدة مكونة من (جسم، حياة، غذاء) وتدخل تحت فكرة أعم هي (حياة).

إن عملية التجريد، وبالتالي الانتقال من الخاص إلى العام، هي عملية من صنع العقل وليس هناك من شيء آخر في العالم الواقعي (المادي) له أيّ علاقة بذلك. فرموز الكلمات، عمومية للأفكار.

وعمومية الأفكار تمثلها للأشياء الخاصة الكثيرة الموجودة. فالعموميات هي مجرد مخلوقات في عقولنا(أي من صنع العقل). تأتي الدلالة لتعطيها صفة الارتباط العامة لدى الناس جميعاً.

عند هذا الحد تصبح الأفكار العامة ماهيات للأشياء. بالتالي تتطابق أسماء الأشياء كدلالة مع ماهياتها كأفكار. فمثلاً: إن كون الشيء (رجل) فرداً من الصنف، وامتلاك هذا الشيء اسم (رجل) هو شيء واحد.

ومن هنا، فإن عملية التصنيف للأشياء، من صنع العقل. ولكن، أين أصبحت الطبيعة في ذلك، وما هو دورها؟

إن لوك لا ينكر دور الطبيعة، فالأشياء متماثلة في الطبيعة، يبحث العقل عن تماثلاتها ليصنع منها أفكاراً عامة مجردة، يربطها مع أسمائها، ويصنفها لتصبح ذات معنى قائم. ولكن، كيف يمكن حل العلاقة القائمة بين الأفكار من جهة والماهيات من جهة أخرى؟. وهل الأفكار و الماهيات شيء واحد؟.

من المعلوم أن الأفكار المركبة، هي عملية تجميع لأفكار بسيطة. بينما الماهيات هي هذه الأفكار المركبة كونها من صنع العقل، وبالتالي نتساءل: ما العلاقة بين الماهيات والأشياء الموجودة في الواقع، والتي تدل عليها؟.

عند لوك، الأفكار سواء أكانت بسيطة أم مركبة، والماهيات أيضاً، من صنع العقل. ولا علاقة لها بالواقع المادي. فالعقل هو الذي جمع الأفكار البسيطة وصنع منها أفكاراً مركبة وماهيات، وألصق بها أسماءً وصنفها. وبالتالي، الماهية: هي الفكرة المجردة والمتميزة، والأسماء التي تلصق بالماهيات، تختلف باختلاف الماهيات، فالدائرة من حيث الاسم تختلف عن الشكل البيضاوي من حيث الاسم أيضاً. وبالتالي، فالفكرة المجردة، هي ماهية أحد الأشياء، ما دامت متميزة عن الماهيات أو الأشياء الأخرى.

- *المقولة الرابعة: في المعرفة والرأي:* في المقولةالرابعة، نصل إلى نهاية البحث المعرفي لدى لوك. فبعد تحديده لمصادر أفكارنا، ودراسة أنواعها وتحديداتها، ودور اللغة في تكوين معارفنا. نصل إلى المرحلة الرابعة والأخيرة وهي: صياغة أفكارنا وآرائنا.

ولكن، لماذا أفكارنا وآراؤنا؟. هل هناك فرق بين الفكرة والرأي لدى الإنسان؟

لا تتجاوز المعرفة لدى لوك، إدراك أفكارنا الخاصة بعقلنا، فلكل عقل أفكاره. وبالتالي، فإن المعرفة تقوم على إدراك الروابط والعلاقات القائمة بين الأفكار. كما تقوم على إدراك أوجه الاختلاف والاتفاق والتناقض. فنحن نعرف أن الأبيض ليس أسود. وبالتالي مهمة المعرفة تقديم رأي للعقل يقوم على أن هاتين الفكرتين لا تتفقان.

ولتبيان ذلك، يميز لوك بين أربعة أنواع من عمل المعرفة. فالمعرفة تميز في عملها بين:

١- *وحدة الهوية أو تعددها:* إن أول عمل يقوم به العقل، إدراك أفكاره، وماهية كل فكرة ونقطة. والفرق بينها وبين غيرها من الأفكار. وبالتالي يدرك ماهيتها، أي: هويتها التي تميزها عن غيرها.

٢- *العلاقة:* تقوم على إدراك الاتفاق أو الاختلاف بين الأفكار بواسطة العقل سواء أكانت الفكرة جوهراً أو جهة.

٣- *التواجد معاً:* أي: تواجد الفكرة مع الأخرى في جسم مادي، أو عدم تواجدها. وهو خاص بالجواهر، مثال «بقاء الذهب في النار، مع بقاء لونه ووزنه وقابليته للانصهار».

٤- *الوجود الحقيقي:* يقوم على انطباق الفكرة على وجودها الواقعي. أي: انطباق مفهوم «الحصان مثلاً، على الوجود الحقيقي للحصان في الواقع».

ضمن هذه الأنواع الأربعة من الاتفاق والاختلاف تكمن كل معرفتنا، أو ما يمكن أن نعرفه. فمعرفتنا دائماً تقوم على إدراك هوية الشيء وعلاقته مع غيره، وتجاوزه معاً، وأساسه في الواقع المادي.

عند إدراكنا للطرق التي نكون فيها معرفتنا. يرى الإنسان، أن أفكاره تتفاوت في درجة وضوحها. فالبعض منها يكون شديد الوضوح، والبعض الآخر ضعيف الاقناع، والبعض الآخر غيرُ واضح، فكيف نكون معارفنا؟. أو: ما هي درجات معرفتنا؟.

يبدو ذلك في نظر لوك راجعاً إلى اختلاف الطريقة في تحصيل معارفنا. فبرأي لوك، أن المعرفة تتكون بعدة طرق. فالمعرفة الحدسية: هي إدراك الاتفاق والاختلاف بين الأشياء بشكل مباشر، ودون أي وساطة، من أية فكرة أخرى. وهكذا فإن العقل لا يدرك بأن الأبيض ليس أسود وأن الدائرة ليست مثلثاً». وهذا النوع برأي لوك، أوضح أنواع المعرفة وأكثرها يقيناً. أما المعرفة البرهانية الاستدلالية: فتقوم على إدراك الاتفاق والاختلاف بين الأفكار، ولكن ليس بشكل مباشر، ولكن من خلال المقارنة بين الأفكار وترتيبها. وهو ما نسميه بالاستدلال أو المحاكمة. أما المعرفة الدلالية فتعتمد على الأدلة. فالأفكار المتداخلة بحاجة إلى برهان، لإدراك اتفاقها واختلافها. وبالتالي معرفة ماهية كل فكرة على حدة، ما تدل عليه من معرفة.

أمام ذلك، يقلص لوك درجات معرفتنا إلى، معرفة حدسية ومعرفة برهانية. إلا أنه يعود ليضيف عليها درجة ثالثة هي: المعرفة الحسية للوجود الخاص. ويحصرها لوك بمعرفة كائنات موجودة خارج عقولنا. من خلال الشعور بها، بدخولها كأفكار في عقولنا. وما عدا ذلك في رأي لوك، فهو ليس بمعرفة، وإنما مجرد إيمان أو رأي(٤٠).

(٤٠) هنا يخرج لوك الميتافيزيقيا من دائرة المعرفة، ليدخلها في دائرة الإيمان. وبالتالي، فإن الميتافيزيقيا، بما فيها التصور الديني تصب في خانة الوهم. وهو ماسيصعده بعد ذلك، أصحاب التجريبية المنطقية، برفضهم للمفهوم الميتافيزيقي كوجود واقعي.

ولكن نتساءل: هل إمكانيتنا المعرفية واحدة؟ بمعنى آخر: هل نستطيع بواسطة الطرق التي أوردها لوك، لإدراك الاتفاق والاختلاف، الوصول إلى أقصى مدى ممكن في معرفتنا؟.

عن هذا السؤال يجيب لوك: أن مقدراتنا تختلف باختلاف ماهية المعرفة. ففي حال **التواجد** معاً، فطريق المعرفة قصير واضح. أما في حال **الاتفاق والاختلاف** بين أفكارنا، فمعرفتنا ضئيلة جداً، على الرغم من أننا ندرك الجواهر عن هذا الطريق. فمثلاً «الفكرة العائدة للهب، هو جسم ساخن ومضيء، ومتحرك نحو الأعلى». هذه الأفكار موجودة في عقول الناس. ولكن، ماذا لو أردنا أن نزيد معرفتنا عن ذلك؟. إن ذلك يردنا إلى معرفة الأفكار البسيطة التي تتكون منها الأفكار المركبة. والتي هي بدورها أساس الجواهر. أما في حالة **العلاقة** المتوجدة بين الأفكار، فالمعرفة مستحيلة فيما يتعلق بالأفكار البسيطة، التي تتكون منها الأفكار المركبة. ورغم أن **العلاقات** هي أس العلوم الحديثة. والسبب يعود إلى عدم تنافر الأفكار البسيطة، فهي واضحة بذاتها. أما في حالة **التعايش**، فهي متحصلة عن طريق الخبرة الحسية. ومن خلالها لا نستطيع الوصول إلى معرفة يقينية.

فمعرفتنا «أن اللون الأصفر والوزن وقابلية الطرق والانصهار بالنسبة للذهب» لا تعني أي علاقة بين واحدتهما والأخر. أما في حالة **الوجود الحقيقي الواقعي**، فنحن نستطيع معرفة الأشياء عن طريق الحواس، باستثناء المعرفة البدهية عن وجودنا. وهذا ليس كافياً بذوره.

أمام ذلك كله، نصل مع لوك إلى طريق مسدود. نعود من خلاله لنسائل لوك عن: حقيقة المعرفة؟.

يرى لوك، أن المعرفة الإنسانية للأشياء، ليست معرفة مباشرة، ولكن بواسطة الأفكار. ويرى لوك أن معرفتنا عن تطابق أفكارنا مع الأشياء، يتم من خلال نوعين من الأفكار هما:

١ - الأفكار البسيطة التي تتطابق مع جميع الأشياء

٢ - الأفكار المركبة، ما عدا الخاصة بالجواهر.

ويضيف لوك إلى هذين النوعين من الأفكار، نوعين آخرين هما: المعرفة الرياضية، والمعرفة الأخلاقية.

فالحقائق الرياضية «تتفق مع فكرة موجودة في العقل، لا في الواقع. ومع ذلك فإن يقينيتها تتم عندما تتفق حقاً مع النماذج الأولية الموجودة في العقل».

أما الحقائق الأخلاقية «فهي يقينية، ما دامت هي نفسها نماذج أولية عامة. وبالتالي فهي معان كافية وكاملة».

ولكن، ماذا بشأن الجواهر التي تتجاوز الأفكار البسيطة بحقيقتها ويقينيتها؟.

الجواهر، هي مجموعات من تلك الصفات، تتعايش في موضوع نسميه جوهراً. ولكن الجواهر لا تعرف بعضها البعض، بسبب الخلاف بين الصفات الثانوية والأولية. فإحداهما معروفة (الثانوية) دون الأخرى. ومعرفتنا للصفات الثانوية تجريبية، وليست كلية، إذن القضايا العامة تحتمل اليقين فقط، ولا يمكننا معرفة الجواهر كوجود حقيقي كلي، إلا من خلال اتفاق أو اختلاف صفاتها الثانوية، فتكون حينئذ على يقين من معرفتها ووجودها، ولكن ليس يقيناً مباشراً. فاليقين يقوم في العقل، أي: في أفكارنا عن الأشياء، وليس في الأشياء ذاتها. فمعرفتنا لا تتجاوز حدود الحالات الخاصة، خارج نطاق أنفسنا. فالتأمل في أفكارنا المجردة وحده قادر على إعطائنا المعرفة العامة.

- الخاتمة -

عود على بدء نقول: إن الفلسفة التجريبية جاءت كرد فعل على الاعتراضات التي قدمت ضد التيار العقلي وممثله ديكارت. البداية كانت على يد جون لوك موضوع بحثنا، الذي قدمناه في أحد نتاجاته «نظرية المعرفة».

إن البحث المعرفي الذي قدمه لوك، كان أساساً للفلسفة النقدية التجريبية، التي تصاعدت فيما بعد على يد جورج باركلي وديفد هيوم، في الفكر الفلسفي الأوروبي الحديث. وعادت للظهور على يد التجريبية المنطقية في الفكر الفلسفي الأوروبي المعاصر، على يد «آيرو فتجنشتاين ومور» وبحدود ما على يد برتراندراسل.

ومهما حاولنا من تقديم لوجهات نظر، حول أهمية نظرية لوك في

المعرفة، سلباً أم ايجاباً. فإن تلك المحاولة كانت بحد ذاتها فاتحة عهد جديد في تاريخ الفلسفة. فإن ما وقع به لوك من حتمية ميكانيكية، وتصور سوبرماني أعلى، للاتجاه الطبيعاني، كان ضرورة حتمية لنمو العلوم الفيزيائية والطبيعية في تلك الفترة.

وعلى العموم، فإن ما قدم من إنتقادات حول فلسفة لوك، يمكن تبينها في دراسات من جاء بعده من التجريبيين. وبخاصة باركلي وهيوم. الأول (باركلي) في تميزه بين عالم داخلي وخارجي في نظرية المعرفة، وتجاوزها نحو نظرية تمثيلية أو تصويرية. والثاني (هيوم) في تجاوز الاحساسات، إلى انطباعات ذهنية منفصلة ومتمايزة.

ما من شك، بأن هذه المحاولة من لوك، محاولة واعية لتطبيق العلم ووسائله على المعرفة الإنسانية. وهي بالقدر الذي حملت فيه إرتباكاً واضحاً، كانت وسيلة للكشف عن الجهل. فقد نقضت كثيراً من المذاهب التي حاولت التستر وراء الخرافات والأهواء لتبرير نظرياتها.

* * *

«التفاعلات الأدبية في الصحافة العربية» (بين الحربين العالميتين)

الدكتور سهيل الملاذي

المقدمات:

من الصعب تحديد البداية الفعلية لصراع التيارات الفكرية في الوطن العربي، في العصر الحديث، ولكن من المؤكد أن هذه الصراعات قد تأثرت بعوامل عديدة، أهمها ذلك التلاقح الذي تم بين الثقافتين العربية والغربية.

(*) د. سهيل الملاذي: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفكرية لعصر النهضة العربية. له عدد من الأبحاث في الدوريات المحلية والعربية.

ولا يغيب عن بالنا أن هذه المثاقفة قد جرت في الوقت الذي كانت أوروبا فيه تنعم بنتائج عصر التنوير، فنقلت إلى الشرق منجزات هذا العصر العلمية، وآثاره الأدبية والفكرية، ومدارسه الفنية، وكان الشرق العربي آنئذ متطلعاً للتطور، بعد عصور من الظلام والتخلف، فتقبلها كما تتقبل الأرض العطشى قطرات الغيث، وسرعان ما تفاعل معها واستوعبها، وتبلور ذلك في ثقافته في صراع بين القديم والحديث.

تباشير ذلك، المطبعة الأولى في دير قزحيا بلبنان، والمطبعة العربية الأولى في حلب، التي أنشأها البطريرك الأرثوذكسي أثناسيوس الدباس عام ١٧٠٢، ثم تتالت حلقات السلسلة، إذ عرفت بلاد الشام الصحافة، واستقبلت البعثات التبشيرية وما رافقها من إنشاء المدارس والمطابع والصحف والجمعيات.

أما مصر، فمنذ غزوة نابليون ١٧٩٨، كانت مسرحاً لنشاط فكري تفاعلت فيه الثقافة العربية مع الثقافات الأوروبية، وكانت المطبعة التي استقدمها، والصحف والكتب التي طبعت فيها، وبعدها، ثم البعثات التي أوفدها محمد علي للدراسة في جامعات أوروبا، بداية عملية كبرى لإحياء الأدب العربي، كما كانت -في الوقت نفسه- مقدمة للتأثيرات الغربية في الثقافة العربية.

الخطوة الأولى يراها زكي مبارك متمثلة في «مطبعة بولاق»، تلاها تأسيس مدرسة «دار العلوم» بالقاهرة، ثم جاء إنشاء «الجامعة المصرية» عام ١٩٠٨، ليؤكد الفصل بين القديم والجديد[١].

التفاعلات الفكرية في العهد العثماني:

التفاعلات التي حدثت على صفحات الصحف العربية في العهد العثماني، كانت فكرية خالصة، تدور حول العلاقة بين العرب والعثمانيين، ومستقبل هذه العلاقة، ضمن الإطارين الديني والقومي، حيث برزت نزعة دينية إصلاحية يمثلها جمال الدين الأفغاني وأخرى قومية يمثلها عبد الرحمن الكواكبي.

إن طول العهد بالدولة العثمانية، وعلاقات الدين والقربى، والتعايش مع اللغة والعادات التركية، المستمدة أصلاً من جذور دينية، جعلت من الصعوبة أن تجد الأفكار الجديدة صدىً لدى عامة الناس، الذين وقعوا تحت خدر العلاقة الروحية، والخلافة التي تربطهم بالعثمانيين، فكان لابد أن يجد المفكرون الطريق شائكاً لنشر أفكارهم، وتطوير الوعي التنويري لدى جماهير العامة.

قاد المفكرون والأدباء الصراع السياسي مع العثمانيين عبر الصحافة أولاً، وحين اضطهدت صحافتهم لجأوا إلى وسيلة أخرى هي الجمعيات، وما إن حوربت الجمعيات حتى لجأوا إلى التنظيمات السرية، أو عملوا تحت ستار الجمعيات الأدبية.

لم تكن الأحزاب السياسية معروفة، بل لم يكن مألوفاً أو مسموحاً به قيامها. الاتحاديون أنفسهم كانوا أصلاً «جمعية تركيا الفتاة»، ثم «جمعية الاتحاد والترقي»، وهاهم استطاعوا أن ينقلبوا على حكم السلطان عبد الحميد عام ١٩٠٨، وعندئذ فقط أعلنوا قيام حزبهم بديلاً عن جمعيتهم.

كانت الأسس الفكرية للجمعيات العربية تدور في إطار المركزية أو اللامركزية، وهل يجب أن تكون الخلافة عربية أم عثمانية، وتبحث عن الإصلاح وإلغاء الاستبداد وإطلاق الحرية الفكرية والسياسية، أما قضية الانفصال عن الدولة العثمانية فلم تطرح بشكل مباشر إلا بعد الممارسات العنصرية وسياسة التتريك للاتحاديين، أو قبل ذلك في الصحف العربية في أوروبا، حيث لقي الأمر تشجيعاً من الدول الغربية، لأغراض سياسية معروفة.

حتى أن الصراعات التي كانت تبدو أدبية في ظاهرها، كما حدث بين أحمد فارس الشدياق وأدباء عصره أمثال رزق الله حسون(٢) وغيره، وكانت مهاترات ومساجلات ومناظرات شخصية بحتة، لا علاقة لها بالأدب وتطويره.

كان الأديب والصحفي شخصاً واحداً، مما جعل الصحافة، حتى السياسية منها، مصبوغة بطابع الأدب السائد آنئذ، لدرجة أن بعض

الصحف لجأ إلى مركب وعر، وهو استعمال الشعر في لغة الصحافة السياسية[٣]، ذلك أن الأدباء والمفكرين كانوا منشغلين عن الصراع الأدبي وتطوير الأدب، بالصراع السياسي مع العثمانيين، وبلورة هذا الصراع في تنمية الوعي القومي لدى العرب.

الصراع الأدبي في مصر:

المرحلة الأولى:

كانت أولى ثمرات الصراع بين القديم والحديث في مصر ظهور كتابين، أثارا ضجة في الأوساط الثقافية، هما: «ذكرى أبي العلاء» لطه حسين عام ١٩١٥، و«الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق. أثار المحافظون آنئذ الجدل حول مدى تأثير المستشرقين والثقافات الأوروبية، في مثل هذه الدراسات الأدبية العربية الحديثة.

لكن هذه الضجة ما لبثت أن خمدت، حين انصرف الباحثون المجددون مؤقتاً عن المسائل التي يمكن أن تصدمهم بأنصار القديم، إلى المسائل التي تدور حول المعاني النفسية والذوقية والاجتماعية[٤]، إلى أن جاء صيف عام ١٩٢٣، إذ انبعثت الخصومة مجدداً، حين أرسل مصطفى صادق الرافعي إلى جريدة «السياسة» المصرية برسالة عنوانها «أسلوب في العتب»، نحا فيها منحى قديماً لا يروق ذوق العصر، فأنكر طه حسين ورفاقه المجددون هذا الأسلوب العقيم، ودارت بين الفريقين مناقشات خرجت عن قواعد المناظرة الأدبية، ثم بعث الأديب الفلسطيني خليل سكاكيني مقالاً إلى جريدة «السياسة» نفسها، قال فيه بوجوب تطور اللغة العربية، وغمز من أسلوب شكيب أرسلان، وما كاد المقال يظهر حتى انبرى أرسلان للرد عليه بمقالات طويلة، «دافع فيها عن أسلوبه الذي اعتبره صورة صحية من الأساليب العربية الفصحى».

دخل سلامة موسى طرفاً في المناقشات، وانحاز إلى جانب المجددين، حين رسم في مجلة «الهلال» المصرية صوراً للأدباء والشعراء، متخذاً الرافعي مثالاً للقديم، وكان هذا مقدمة لحوارات ساخنة ومهاترات بين الرافعي وموسى، كانت جريدة «السياسة» أيضاً مسرحاً لها.

ما لبث أن نزل إلى ميدان الصراع أدباء آخرون كالخضري وصادق عنبر ومحمد صبري ومحمد حسين هيكل، واشترك فيه عبد العزيز البشري محرر «مرآة السياسة» الأسبوعية، وهي الملحق الأدبي لجريدة «السياسة» اليومية، وظل الجدال محتدماً بين الفريقين، لكنه سرعان ما اتخذ له منحى آخر بظهور كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين(٥).

المرحلة الثانية:

حين أعيد تنظيم الجامعة المصرية عام ١٩٢٥، وأسند تدريس الآداب العربية فيها إلى طه حسين، ألقى على طلابه محاضرات عن أساليب البحث والتحقيق في تاريخ الأدب، ما لبث أن طبعها في نيسان عام ١٩٢٦ في كتاب باسم «في الشعر الجاهلي»، وما كاد الكتاب يظهر حتى ثارت ضجة كبرى بين أدباء مصر وعلمائها، ودار الخلاف آنذاك حول تحديد مفهوم الحرية العلمية المسموح بها في البحث والتأليف، وفي العام نفسه وفي العام التالي ظهرت عشرات الكتب في الرد على طه حسين، أهمها: «تحت راية القرآن» لمصطفى صادق الرافعي إمام المدرسة القديمة في الأدب، و«الشهاب الراصد» للمحامي محمد لطفي جمعة، و«نقد الشعر الجاهلي» لمحمد فريد وجدي.

تجاوزت الأزمة بين القدماء والمحدثين حدود الأدب، لتصير مشكلة سياسية ودينية، فقد استعدى خصوم طه حسين عليه العامة من الناس، وجروا إلى صفهم رجال الدين ممثلين بشيوخ الأزهر، أما السياسيون من أعداء حزب «الوفد» الذي ينتمي إليه، فقد وجدوا الفرصة سانحة لمعاكسة الحزب، فنشأت أزمة وزارية، وحوكم طه حسين بحجة الطعن في دين البلاد الرسمي، ولم يجد أمام عنف الحملة إلا أن ينكر ما ظهر في كتابه من شك في الدين، واضطر أن يجمع نسخ الكتاب.

في أوائل عام ١٩٢٧ برأته المحكمة، وعقب ذلك قدم استقالته من الجامعة، وفي حزيران ١٩٢٧ أعاد طباعة كتابه تحت عنوان «في الأدب الجاهلي»، بعد أن حذف منه فصلاً، وأثبت مكانه فصلاً آخر، وأضاف إليه عدة فصول جديدة(٦).

عين طه حسين بعدئذ عميداً لكلية الاداب حتى عام ١٩٣٢، حين قام عبد الحميد سعيد أحد النواب في البرلمان المصري، ورئيس جمعية «الشبان المسلمين» بفتح ملفه من جديد، وأدى هذا الأمر إلى نقله إلى مركز في وزارة المعارف، إلى أن أعيد إلى الجامعة أواخر عام ١٩٣٤، وانتخب ثانية عميداً لكلية الآداب، ورشح لخلافة أحمد لطفي السيد في إدارة الجامعة، وفيما بعد تقلد منصب وزير المعارف.

كان طه حسين خلال هذه الفترة ينشر مقالات جريئة، تعبر عن آرائه الفكرية ومذهبه التجديدي في الأدب، في مجلة «الحديث» الحلبية، و«السياسة» الأسبوعية، و«الهلال»، وكذلك في «كوكب الشرق» و«الوادي» وهما الجريدتان الناطقتان بلسان «الوفد» حزب الأكثرية في مصر(٧).

في هذه الأثناء كان قد توفي جبران خليل جبران في نيويورك عام ١٩٣١، وانفرط عقد «الرابطة القلمية»، وعاد ميخائيل نعيمة إلى لبنان، ليقود معركته التجديدية منها، مما ساعد على استمرار الصراع بين جماعة «الديوان» وجماعة «الغربال»، بين أنصار المدرسة القديمة وزعيمها الرافعي، وخصومهم أنصار المدرسة الحديثة: طه حسين وعباس محمود العقاد وغيرهما.

بعودة نعيمة إلى حلبة الصراع، وبوفاة الرافعي، كسب المحدثون زعيماً جديداً، وخسر القدماء زعيمهم، مما أكسب المحدثين دفعة قوية إلى الأمام، جعل الخصومة تنتهي بفوزهم، ومنذ عام ١٩٣٤ بدأت المدرسة الحديثة في الأدب تصبح ذات فعالية وتأثير كبيرين على الأدب العربي.

دور الصحافة المصرية في معارك الفكر والقلم:

هكذا، يرى الدارس للأدب العربي وتطوره، أن من أهم ما يميز الحركة الأدبية العربية في فترة ما بين الحربين، هو نشوب الصراع بين المدارس الفنون والتيارات الأدبية، قديمها وحديثها، تمخضت عنه معارك قلمية، ارت رحاها على صفحات الصحف المصرية أولاً، ثم انتقلت أصداؤها إلى الصحف السورية.

ولابد للدارس أن يلاحظ أن ثمة صحفاً أدبية صدرت في هذه الفترة، اسهمت بوضوح في الحركة الأدبية العربية، وكان لها دور بارز في تغذية بعض التيارات الأدبية المتفاعلة، في مقدمتها مجلة «الهلال» و«كوكب الشرق» و«الوادي»، وجريدة «السياسة» التي أسسها محمد حسين هيكل في القاهرة (٣٠/ ١٠/ ١٩٢٢)، وملحقها الأدبي الأسبوعي «مرآة السياسة»، وجريدة «الأسبوع» لابراهيم عبد القادر المازني (٤/ ٥/ ١٩٢٦)، ومجلة «الرسالة» الأسبوعية التي أصدرتها لجنة التأليف والترجمة عام ١٩٣٣، وأسندت تحريرها إلى الأديب أحمد حسن الزيات[٨].

وثمة صحف انحازت مباشرة إلى صف المجددين، وناصرت آراءهم، وكانت مجلة «العصور» الأسبوعية التي أصدرها اسماعيل مظهر في أيلول ١٩٢٧، من هذه الصحف التي «بثت معنى حرية الفكر في نفوس الناس»، وحملت مشعل الحداثة والتجديد في المشرق العربي، وقد لقيت تأييداً من رجال الثقافة الحديثة، كما لقيت عنتاً من خصومهم، وكانت خطوة جريئة في الصحافة العربية، مهدت الطريق لظهور صحف أخرى. ومثلها كانت مجلة «الحديث» الشهرية التي أصدرها سامي الكيالي في حلب في كانون الثاني من العام نفسه، وجذبت إليها أقلام كثير من المفكرين والأدباء السوريين والعرب، وخصوصاً المصريين منهم.

ثم صدرت «الدهور» في بيروت، مترسمة خطى «العصور»، وبعد أعوام أصدر سلامة موسى «المجلة الجديدة»[٩].

كانت «المجلة الجديدة» كالعصور أيضاً، رمز التطور الفكري ولسان التجديد الحق في الشرق العربي، إذ كانت صورة حية من روح صاحبها، وقد خسرت الآداب الحديثة باختفاء هاتين المجلتين دعامتين قويتين في تطور الفكر والأدب العربي، ولم يسد الفراغ الذي أحدثه غيابهما، إلا عندما أصدر أحمد زكي أبو شادي مجلة «أبولو» المتخصصة بالشعر الحديث[١٠]، ثم مجلة «أدبي».

وكان محمود أحمد شاكر قد أعاد إصدار مجلة «العصور» في عام ١٩٣٣، بالتعاون مع اسماعيل مظهر، لكنها توقفت بعد صدور عددين فقط(١١).

وإلى جانب هذه الصحف، فإن جريدة «الجهاد» المصرية، التي استأنف طه حسين فيها «حديث الأربعاء»، وجريدة «الفجر» الأدبية لأحمد خيري سعيد، إضافة إلى «أبولو» و«أدبي»، قبل أن يعتزل محررهما أبو شادي الشعر، قد ساهمت جميعها في خدمة الحركة الأدبية، وفي تأييد الاتجاهات الفكرية للمدرسة الحديثة(١٢).

والحقيقة أن توقف أي صحيفة أدبية في مصر، يعتبر خسارة للحركة الأدبية العربية عموماً، إلا أنه كان يترافق غالباً مع صدور صحيفة أدبية أخرى، ولهذا لم يضعف دور مصر القومي في ميدان الأدب، بل ظلت مصر في موقع الريادة الأدبية، وهذا الموقع لم يبلغ الدور الأدبي البارز للصحافة السورية، ولكنه أكد عليه، لما كان بين الأدب والصحافة في كل من مصر وسورية من تفاعل وتداخل وارتباط.

أصداء الصراع الأدبي في الصحافة السورية:

في سورية، لم يتبلور الصراع الأدبي في الصحافة إلا متأخراً، في عهد الانتداب الفرنسي، ليس لأن الفرنسيين كانوا يتيحون جواً من الحرية الفكرية، يسمح بمثل هذه الصراعات، بل لأن طبيعة المناخ الفكري العالمي، في مرحلة ما بين الحربين، سمحت باحتكاك الثقافة العربية مع الثقافات الغربية المختلفة، وبالتالي تفاعلها مع التيارات والمذاهب الغربية الحديثة.

وفي حين قاد الأدباء الصراع السياسي والفكري في المرحلة السابقة، حيث كان الأديب والسياسي والصحافي شخصاً واحداً، فإن مرحلة ما بين الحربين عرفت فصلاً تاماً بين صحافة السياسة وصحافة الأدب.

ما عاد الأديب يقود معارك السياسة، بل ترك ذلك للسياسيين الذين كانت لهم صحفهم التي تصدر وتحتجب حسب الظروف، بينما أصبح للأدباء صحفهم الأدبية المتخصصة، التي عكست التفاعلات الأدبية والفكرية.

كان ثمة اتفاق على محاربة الاستعمار الغربي، ارتفع فيه الجميع عن مستوى التأثر بانتماءاتهم الدينية، كما ارتفعوا من قبل عن هذا المستوى في محاربة العثمانيين.

وفي الوقت الذي انشغلت فيه الصحافة السياسية بقضايا الانتداب كالمعاهدة والمفاوضات والانتخابات النيابية وغيرها، وتشيعت للشهبندر أو للكتلة الوطنية أو للأحزاب السياسية الأخرى، فقد التفت الأدباء في صحافتهم إلى مواضيع الأدب والثقافة، وقضايا المجتمع ومعالجتها، وتمحورت الشؤون الأدبية حول مدى الأخذ من ثقافات الغرب، ومدى التمسك بالتراث، وحول تطور الأساليب والمناهج الأدبية.

وكان من الطبيعي -وقد انتقلت عدوى الصراع بين القدماء والمحدثين إلى الصحافة السورية- أن ينقسم الأدباء إلى فئتين: فئة محافظة، وفئة مجددة. كان أنصار القديم في سورية على صلة بأنصار القديم في مصر، كما كان أنصار التجديد على صلة بالأدباء المجددين في مصر، أمثال طه حسين والعقاد واسماعيل مظهر وسلامة موسى وشبلي شميل ومحمد حسين هيكل وغيرهم، متشيعين لمبادئهم التجديدية.

وقد تصدت جماعة المجددين: ميشيل عفلق وصلاح المحايري وفؤاد الشايب وسعيد الجزائري وغيرهم من الفئة التي أطلقت على نفسها اسم «ندوة المأمون»، لجماعة «المجمعيين» المحافظين محمد كرد علي وجميل سلطان وشفيق جبري وعلي الطنطاوي وعبد القادر المغربي وبدر الدين النعساني وسعيد الأفغاني وشكيب أرسلان وعبد الحميد الجابري وغيرهم.

دور الصحافة السورية في التفاعل الأدبي:

وكانت فئة من الأدباء السوريين، مكونة من خليل مردم بك وجميل صليبا وكاظم الداغستاني وكامل عياد، قد أصدرت في دمشق في ٥/ ٤/ ١٩٣٣ مجلة شهرية تبحث في الآداب والفنون والاجتماع، هي مجلة «الثقافة»، «غايتها نشر الثقافة العامة في بلاد الشرق العربي»(١٣).

و«الثقافة» هي من أهم الصحف الأدبية التي صدرت في سورية في

تلك الفترة، تحمل هموم الأدباء المجددين، وتعبر عن أفكارهم، ورغم عمرها القصير نسبياً، فقد أضافت بإسهاماتها الأدبية رصيداً لأنصار المدرسة الحديثة، رفد ما قدمته صحف المرحلة.

وكانت الأديبة السورية ماري عجمي قد أعادت إصدار مجلتها «المرأة» بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، فأضافت إلى الحركة الأدبية الحديثة -إلى أن توقفت المجلة عام ١٩٢٥ - ستة مجلدات حافلة بخلاصة الثقافات الحديثة.

وفي الوقت نفسه ظهرت «فتى العرب» للأديب السوري معروف الأرناؤوط عام ١٩٢٠ ثم أصدرت جمعية «الرابطة الأدبية» مجلة «الرابطة الأدبية» عام ١٩٢١، وكان من أركانها خليل مردم بك وأحمد شاكر الكرمي، وقد تميزت الأعداد التسعة التي أصدرتها إلى أن احتجبت، بالمراسلات التي جرت بين أركانها بدمشق، وأقطاب «الرابطة القلمية» في نيويورك، نعيمة وجبران وغيرهما، وبعد توقف المجلة قامت «الفيحاء» ١٩٢٣، و«الميزان» (١٩٢٥ - ١٩٢٧) لأحمد شاكر الكرمي بالدور نفسه الذي قامت به «الرابطة الأدبية» في دعم التيارات الأدبية الحديثة، وما إن توقفت «الميزان»، حتى كان منير العجلاني يصدر مجلة «الحياة الأدبية»، وفي عام ١٩٣٥ كانت مجلة «الطليعة» هي المجلة التالية «للثقافة» التي تتابع حركة التجديد في الأدب العربي في دمشق.

أما في حلب فثمة نشاط أدبي، لا يقل اهمية عما جرى في دمشق، وقد صدرت صحف أدبية عديدة، رصدت الحركة الأدبية، وكانت مسرحاً للتفاعل بين التيارات الأدبية المختلفة، منها ما كان يتبنى الأفكار التجديدية، ومنها ما كان يتمسك بالتقاليد الأدبية الأصيلة.

صدرت مجلة «الشعلة» (١٩٢٠ - ١٩٢٣) للأخوين فتح الله ووديع قسطون، ومجلة «الفجر» (١٩٢٧ - ١٩٢٨) لعطاء الله الصابوني، ثم صدرت مجلة «المرأة» لنديمة المنقاري عام ١٩٣٠.

ولعل أهم المجلات الحلبية التي دعمت الاتجاهات الحديثة في الأدب، مجلة «الحديث» ١٩٢٧ لسامي الكيالي، ومجلة «الضاد» ١٩٣١، وهما بعد

مجلة «المجمع» ١٩٢١ الدمشقية، المجلتان الأدبيتان الوحيدتان في حلب، اللتان استمرتا في الصدور بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية زمناً طويلاً، «فالمجتمع والضاد» ما زالتا مستمرتين إلى اليوم، أما «الحديث» فقد توقفت عام ١٩٥٨، بعد أن قدمت اثنين وثلاثين مجلداً حافلاً بالمعطيات الثقافية العربية، مميزاً بالطابع الفكري الأدبي العميق، مما دعا صاحبها أن يعتبرها الصحيفة الوحيدة التي كانت تضطلع في ذلك العهد بعبء التجديد وخدمة الأدب للأدب في سورية[١٤]، بينما غلب على «الضاد» الطابع الإخباري، والانفتاح على المدارس الحديثة في أدب المهجر.

مقابل ذلك صدرت صحف دعمت القيم الأدبية التقليدية لأنصار التيار القديم، كان منها في حلب «على كيفك - الجهاد» ١٩٢٧ للأخوين محمد فهمي وعبد القادر حقي الحفار، و«الاعتصام» (١٩٢٩-١٩٣٢) لعبد الله العتر وعون الله الإخلاصي، و«الجامعة الإسلامية» (١٩٢٩-١٩٥٨) لمحمد علي الكحال، وكان منها في دمشق مجلة «المجمع» ١٩٢١، ومجلة «الشعلة» التي أصدرها وحيد ابيش وجميل سلطان وأديب شاكوج عام ١٩٣٥.

رؤية جديدة للشعر العربي الحديث:

كان للحداثة في الشعر صحافتها المتخصصة في مصر، متمثلة في «أبولو» و«أدبي» اللتين أنشأهما أحمد زكي أبو شادي، ولكن لم يكن لها في سورية صحيفة تمثلها، غير أن مجلة «الحديث» كانت أول صحيفة سورية تظهر فيها الدعوة إلى التجديد الشعري، والمطالبة بالخروج عن الروي والقافية، والقوالب والمضامين العتيقة. كان الشعراء العرب الشباب يرون نهضة الشعر بتجديده وتحريره من قيوده، ليعبر عن مشاعرهم، لكن خوفهم من المجاهرة بآرائهم، دفع بعضهم لصوغ أفكاره بالصيغ القديمة.

ولأن المدارس الفنية الأوروبية التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء لم تكن قد نضجت واكتملت مقوماتها العربية، فقد بدأت الدعوة إلى التجديد عند بعضهم الآخر على شكل ثورة على القديم أولاً، ثم توزع كل منهم باتجاه مذهبه الفني كالرومانسية والسريالية وغيرها.

لكننا نجد جميل صدقي الزهاوي يدعو إلى التجديد بطريقته الخاصة، ونتعرف على رأيه من خلال قصيدته «الجديد والقديم»، التي يبين فيها أن الشعر الجديد هو الذي يصدر عن الشعور والأحاسيس الصادقة، ويبتعد عن التقليد، ويثور على قيود القديم الفاسد، ويقف «ضد الجامدين الذين يشبهون أهل الكهف بسباتهم العميق»(١٥). وكذلك من مقالته «حول الجديد» التي عمم فيها نظريته الحديثة على الأدب عموماً، وهو يعترف -شأنه شأن معظم المجددين- بأن في القديم ما هو جميل، حتى في العصر المتأخر، لكنه لا يرى في تكراره من فائدة(١٦).

لقد اتصلت دعوة الزهاوي التجديدية في الشعر، بدعوته التجديدية الأدبية والاجتماعية، وارتبط اسم الشاعر معروف الرصافي بها، ومن الطبيعي أن دعوتهما هذه لقيت معارضة شديدة في الصحافة السورية المحافظة.

من هنا، تبدو أهمية دراسة الظاهرة التي برزت بين أدباء حلب وشعرائها، باعتبارها تجسيداً حقيقياً لتيار الحداثة، فقد ضمت زاوية من زوايا حديقة «نادي حلب» صفوة من الأدباء المتجانسين فكراً وميولاً وعاطفة حية وتقديساً للأدب، اختاروا أن يسموا زاويتهم «الجمْزَك»، وقد تكون صنواً «لندوة المأمون» بدمشق، أو «للبعكوكة»، وهي المكان الذي كان يلجأ إليه في القاهرة عصبة من أدباء وصحفيي وشعراء مصر وسورية، بينهم محمود عزمي وخير الدين الزركلي ومحمد علي الطاهر صاحب جريدة «الشورى».

لقد أحب أصحاب «الجمْزَك» الأدب حب التقديس، وتعاهدوا أن يبذلوا كل جهد في خدمته، وعقدت عليهم الآمال، لعلهم «يحطمون كل قيد يعوق الشعر العربي عن سيره»، وأحكموا صلاتهم مع أنصار المدرسة الحديثة في مصر والعراق والمهجر(١٧)، لكننا لا نكاد نلمح بعدئذ نشاطاً لهذه الجماعة، وأغلب الظن أن عقدها قد انحل، وإن رواج الشعر الحديث يدل على أن جهودها قد أثمرت.

أدب المهجر ظاهرة لها سماتها الحديثة:

أثير الجدل في الصحافة أيضاً حول أدب المهجر، وموقعه من الأدب الحديث، لما يمثله من تجديد في الأساليب الأدبية العربية، وخروج عن المضامين المألوفة.

لقد تداعى الأدباء المهاجرون لتأليف «العصبة الأندلسية» في المهجر الجنوبي، وتهافتوا على إنشاء الصحف العربية، كان منها في الأرجنتين: «الحديقة» في توكومان لنجيب بعقليني ووديع هدلا وجبران قندلفت، و«الحياة» في بيونس أيرس لجوزف عساف، و«الإخاء» لجبران مسوح، و«الإصلاح» للدكتور جورج صوايا، وكان منها في البرازيل: مجلة «العصبة البرازيلية»، و«الأندلس الجديدة» لشكر الله الجر، و«الدليل» لتوفيق صفون، و«الجالية» لسامي بواكيم الراس في سان باولو، و«الاستقلال» لأمين أرسلان في باراغواي.

في نيسان ١٩٢٠ تشكلت «الرابطة القلمية» في نيويورك، وانتخب جبران خليل جبران عميداً لها، وميخائيل نعيمة مستشاراً، ووليم كاتسفليس خازناً، وضمت إيليا أبو ماضي، وعبد المسيح حداد، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب، وندرة حداد، ووديع باحوط، والياس عطا الله. وقد وضع نعيمة قانونها الذي عرّف الأدب بأنه يستمد غذاءه من تربة الحياة، ووصف الأديب برقة الإحساس ودقة الشعور وبعد النظر في تموجات الحياة، وبمقدرته البيان عما تحدثه الحياة في نفسه من تأثير.

منذ أن تأسست «الرابطة» أخذ أعضاؤها يبشرون بمذهبهم الأدبي في مجلة «الفنون» لنسيب عريضة، ومجلة «السمير» التي أسسها ايليا أبو ماضي في نيويورك في ١٥/ ٤/ ١٩٢٩، وفي جريدة «السائح» نصف الأسبوعية التي أسسها عبد المسيح حداد في نيويورك أيضاً في ٢٢/ ٤/ ١٩١٢.

وكانت الأخيرة تصدر عدداً ممتازاً في مطلع كل عام، «حافلاً بالشعر الجديد والقصص الرائعة، وكان هذا العدد يطلع على الأدب العربي كحدث خطير، فتكتب عنه الصحف فصولاً، وتنقل عنه الشيء الكثير. وهكذا

انتشر اسم «الرابطة» في العالم العربي، وتعدت ذلك إلى «بلاد الغرب»، وانقسمت الصحافة العربية بشأنها إلى معسكرين: معسكر مؤيد لها مترسم لخطاها، ومعسكر ناقم عليها، ينتقدها، «ويرميها بالتهاون في أمر اللغة، وعدم التمسك بقواعدها»[١٨].

لقد لقي الأدب المهجري عموماً صدىً في بعض الصحف العربية، التي رأت أن هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد، إلى دور الابتكار في جميع الأساليب والمعاني: لحرية بكل تنشيط ومؤازرة[١٩].

مثلت مجلة «الضاد» هذه الظاهرة الحديثة في الشعر، وكانت نافذة الوطن على المهجر، وجسراً يوصل عبره المهاجرون إنتاجهم وأفكارهم إلى القراء العرب، لكنها لم تكن الصحيفة الوحيدة التي سلطت الأضواء عليها، فثمة صحف أخرى تناولتها سلباً أو إيجاباً.

ما إن توفي جبران عام ١٩٣١، حتى تشتت أفراد «الرابطة»، بقي بعضهم في المهجر، ورجع بعضهم إلى موطنه الأم، وكان من هؤلاء العائدين ميخائيل نعيمة، الذي رجع إلى بسكنتا في ٩/ ٥/ ١٩٣١، بعد غيبة عشرين عاماً، مكملاً رسالة التجديد التي حملت «الرابطة» عبأها في نيويورك، شارحاً ظروف عودته وأسبابها في رسالة إلى أديب من «العصبة الأندلسية» في سان باولو، معتقداً أن مسؤولية التجديد الأدبي ستكون في لبنان أسهل وأقرب منالاً من المهجر[٢٠].

وكان قد تزامن صدور «الضاد» مع وفاة جبران، وكان هذا دافعاً للمجلة للإفاضة في بيان موقعه من أدب المهجر، ومن الحركة الأدبية المعاصرة، ومن تيار الحداثة تحديداً.

رثت «الضاد» جبران[٢١]، وأبرزت مكانته من الحقيقة والفن والتاريخ[٢٢]، ومن اللغة والشعر والفلسفة بجوانبها الروحية والاجتماعية والدينية[٢٣]، وكتب حبيب مسعود من أنصار «العصبة الأندلسية»، معتبراً

جبران «ثورة في الأدب العربي، ولكنها ثورة إصلاحية، توخى منها نهضة وحياة، لا بلبلة».

إن خروج جبران عن الطرق القديمة، أثار عليه عداء أولئك المقلدين، الذين يكرهون كل مستحدث طريف، وجعلهم يتهمونه بالخروج على اللغة، وهي تهمة لا تخرج عن حد التحامل، لأن اللغة العربية -في نظر مسعود- ليست منزلة[٢٤].

وكانت وفاة الشاعر المهجري فوزي المعلوف (صاحب الملحمة الشعرية على بساط الريح) عام ١٩٣٠ قد انعكست على الصحافة أيضاً، فذكر بعض الأدباء أن لنبوغ المعلوف مقومات مستمدة من البيئة الطبيعية والاجتماعية، إضافة إلى الخواص الوراثية، وأن «أجمل شعره وأعرقه في الخلود، هو ذاك الذي نظمه وهو في ديار الهجرة[٢٥]». وأضاف بعضهم أن المعلوف «قد فتح في الأدب العربي الحديث فتحاً مبيناً، ورفع شأننا في عيون مفكري الغرب، وأن الآداب العالمية قد استمدت من شعره مثل ما استمد أدبنا منه، ذلك لأنه قد ابتكر التجديد الطموح، واستنبط الوصف الرائق، وأحدث التفكير القوي الوثاب»[٢٦].

اتهم أنصار القديم المحدثين -ومنهم أدباء المهجر- بالتخليط والسخافة والغموض، بل اعتبروا السكوت عنهم خيانة، وأثار حفيظتهم ما قرأوا من أدبهم الحديث[٢٧]، كما لدى صديق شيبوب في شعره المنثور «الصخر الباكي»[٢٨]، وجبران خليل جبران بسبب مقالتيه: «الأرض»[٢٩]، و«لكم لغتكم ولي لغتي»[٣٠].

بينما رأى بعض الأدباء أن المتحاملين على أدب المهجر إنما ينظرون إلى العرض دون الجوهر[٣١]، وذكروا أن الإقبال على أدب نعيمة وجبران والريحاني، والإعجاب بآثارهم كان «نتيجة لتحررهم من التقاليد البالية، وكسرهم القيود العتيقة»، وتلقيحهم الأدب الجديد بالآراء الحديثة في العالم، وأن بروز النزعات التجديدية لديهم، كان بسبب احتكاكهم مع ثقافات الغرب في بلاد المهجر[٣٢].

في حين ميز سامي الكيالي بين مذاهب المجددين من أدباء المهجر، ومن يحذو حذوهم من أدباء لبنان وسورية ومصر، ورأى الفرق بينهما بعيداً، فأدب المهجر المرتكز على ألفاظ خاوية مزخرفة أدب جديد، ولكنه أدب هادم، «أما الأدب الحديث، فهو لا يعرف هذا السخف، بل هو جديد في ارتكاز دعائمه على قواعد العلم الصحيحة، وهو المثل الأعلى لرقي الآداب العربية»(٣٣).

واقع الأدب العربي بين الحربين وعناصر تطوره:

ثمة إشكاليات عديدة، تتعلق باضطراب أحوال الأدب ومظاهر تأخره وأسباب تراجعه، تناولها الأدباء العرب في الصحافة العربية.

فالعصر الذي نتحدث عنه -في رأي بعضهم- لا يستأهل اسماً، وهو لا يمثل ثورة كثورة الأمس، بل إن الأدباء يعيشون في الأدب في خلل واضطراب يشبه حالة السياسة، يخدمون الأغراض الشخصية والمصالح الحزبية، ولا يؤلفون كتاباً إلا لجمع المال والمنفعة المادية(٣٤).

ومع الاعتراف بالصلة بين هذا الركود في الحياة الأدبية وركود الأدباء، وبأن الركود هو في طبيعة الأدباء أنفسهم، الذين لم يحرك أقلامهم ما يجري على مسرح الحياة من أحداث هزت العالم عقب الحرب العالمية الأولى، فعلينا ألا ننكر وجود عصبة أدب، كان لها من العناصر الحية ما يمكنها من الاضطلاع بعبء التطور والثورة على نزعات الجمود التي تميت الروح الأدبية(٣٥).

والحلقة المفقودة -رغم النهضة التي لا يمكن إنكارها- هي أن الأدباء «يكادون يحصرون جهودهم في الشعر والأبحاث الأدبية الصرفة، فهم إذن، يكتبون لفئة قليلة من الناس، وهذا سبب عدم رواج ما ينشرون»، أما الموضوعات الاجتماعية المفيدة، فلا يعالجها إلا القلة منهم. ولولا أدب المهجر لظل أدبنا مقيداً جامداً لا حياة فيه(٣٦).

صحيح أن بعض الأدباء قد عملوا على إحياء الأدب العربي القديم، ثم أضافوا إليه ألواناً من الآداب الحديثة، لم يفكر فيها القدماء، إلا أن الأدب الحديث ظل مفتقراً من الناحية التطبيقية إلى العمق والغزارة والصقل، وظل

يترجح بين القلة والضعف، بسبب اعتبارات كثيرة، لها علاقة بالكتّاب والقراء ودور النشر والصحافة.

ففي الوقت الذي كانت فيه دور النشر الغربية تشجع الكتاب في الغرب على التأليف، وتقدمهم إلى القراء في العالم، كان لابد أن يمهد تأسيس دور نشر عربية قوية، لتنظيم الإنتاج الأدبي، وظهور أدباء عرب يقتحمون ميدان الأدب العالمي، وتبرز في أدبهم جميع الخصائص القومية والعالمية(٣٧).

وهذا الأمر لم يتحقق، رغم أن الأدب العربي كان قد بدأ يتحرر من بعض القيود، ويتفاعل مع البيئات الإنسانية المختلفة، لأن نسبة العاملين في حقل الأدب من الأدباء المجددين والمصلحين كانت ضئيلة، قياساً إلى وضع الأدب في الغرب.

هذا التأخر عن مجاراة الأدب الغربي في تطوره يرتد -إضافة إلى الأسباب السابقة- إلى أن الأديب عندنا كان محروماً من أسباب التشجيع التي يلقاها الأديب في الغرب. وبينما يجد الأديب الغربي أمامه رصيداً ضخماً من الآداب المتعددة، تجعله يلتفت إلى الابتكار والإبداع الشخصي، فإن الأديب العربي لم يكن يجد أمامه الأدب الغربي، يسد به النقص الذي يراه في أدبنا.

لقد كانت الحاجة ملحة إذن إلى سد بعض النقص في ثروتنا الأدبية الضخمة، وإلى ظهور أدباء مبتكرين مبدعين مجددين، لا إلى أدباء مقلدين مخادعين، يسعون لتحقيق الشهرة عن طريق تسخير أقلام غيرهم للكتابة باسمهم، إضافة إلى أن استمرار الأدباء المجددين أمثال طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم في طريق التجديد والابتكار سوف يكسب الأدب ثروة تضاف إلى ثروته، وتساعد المستشرقين على اكتشاف كنوز اللغة العربية الدفينة(٣٨).

وهنا، لابد أن نسجل بالفعل ظهور أدباء مجددين، ثاروا على التقاليد القديمة، وبنوا على أنقاضها أدباً صادقاً مستحدثاً متوغلاً في النفس مصوراً

للحياة المعاصرة، لكن ثورتهم -رغم أنها كانت بطيئة الخطى- أثارت مقاومة المحافظين وحماة اللغة القديمة، الذين كانوا يقيسون الأدب بغير مقياسه الحقيقي، وينكرون على الأديب كل تفوق أو تطور يخرج عن الإطار القديم، متجاهلين أن التفوق الأدبي للغرب كان مبنياً على اهتمامه بأبنائه النابغين المجددين[٣٩].

هذه الأحوال المضطربة للأدب جعلت بعض الدارسين يغالي في انتقادْ الحركة الأدبية العربية، فأسلوب التأليف في الأدب -في رأيهم- لم يكن يليق بمن اطلع على المؤلفات الحديثة، وأساليب التأليف العلمي في كل فروع الحياة الفكرية، لأن التأليف الحقيقي هو الذي «يتصل بالحياة وبالأحوال الأدبية والاجتماعية والاقتصادية، وأثر هذه الأحوال في النفوس والعقول، وأثر النفوس والعقول في الحياة». ثم إن الأدب ذاته كان «أدب التقليد والسخف والتدجيل، أدب الصنعة الميت الروح الفاقد الإحساس».

سينتهي هذا الرأي بنا إلى نتيجة مؤداها أننا لم نكن في نهضة أدبية حقيقية، وأن حياتنا الفكرية كانت ما تزال في مهدها، بل لم تكن قد ولدت بعد، وأن البيئة الأدبية الصحيحة ما كان لها وجود بيننا، وما ضعف إنتاجنا الأدبي الذي كان أقل من طاقتنا، إلاّ بسبب تردد الأدباء، لا بسبب عجزهم، ولتدارك هذه الحالة كان لابد أن يخرج الأديب من قيود عزلته وأنانيته وفرديته[٤٠].

ومن المناسب الآن أن نورد رأياً لطه حسين، يلخص فيه المشكلات التي كان يعاني منها أدب ما بين الحربين، وهي الوسط الثقافي الضيق، واضطرار الأدباء لاتخاذ مهنة أخرى غيره، لانهم غير قادرين على الاعتماد عليه لتحقيق معيشتهم، وتفشي الأمية والجهل والتعصب. ويضيف طه حسين مشكلة أخرى هي أن متذوقي الأدب من أصحاب الثقافة الأجنبية، لا يرضيهم إلاّ الرفيع الذي يضاهي الآداب الأوروبية، وكان هذا الأمر بالغ الصعوبة آنئذ.

لكن طه حسين رأى -في الوقت نفسه- أن صمود الأدب العربي على حداثة عهده أمام هذه العراقيل دليل قوته وحيويته وجرأته، وأن ثمة عاملين أثرا في مجرى الحركة الأدبية الحديثة، وهما إحياء الأدب العربي القديم، دون أن يصبح الأدب الحديث صورة عنه، والاتصال بالآداب الأوروبية الحديثة، كما أن للنزاع بين القديم والجديد، الذي انتهى -في رأيه- بفوز الجديد على القديم نهائياً، أثرا في دفع الحركة الأدبية وتطورها، انعكس على النثر أكثر من انعكاسه على الشعر. واعترف طه حسين بدور الصحافة العربية في نشر الآداب الحديثة، وبروز النقد الأدبي، وتطور فنون المقالة والقصة ثم الرواية ثم المسرح[٤١].

منطلقات للتطور الأدبي:

إضافة إلى ما ذكره طه حسين عن مهمة الصحافة العربية في المسار الإيجابي للحركة الأدبية، فقد تطرقت الصحافة إلى الخطوات التي اقترحها الأدباء لتطوير هذه الحركة والنهوض بها، ومن الملاحظ أن الصحافة الأدبية في مصر وسورية والمهجر قامت بالدور الأهم في هذا المجال.

بداية نذكر الدعوة التي وجهها عبد الله عفيفي رئيس رابطة الأدب العربي بالقاهرة -بمناسبة مرور ألف عام على وفاة المتنبي- لإقامة مؤتمر أدبي عام في كانون الثاني ١٩٣٥، يبحث جوانب الأدب العربي قديمه وحديثه، ومنها: توحيد الثقافة الأدبية في البلاد العربية، وتحديد مجالات التجديد. المباحة في الأدب العربي، وإصلاح مناهج الدراسة الأدبية، والنهوض بالأدب النسوي وأدب الأطفال والقصة والمسرح والأغاني والأناشيد[٤٢].

ونستطيع أن نميز بعض الاتجاهات التي برزت في هذا الإطار:

١ - المدرسة الأمريكية:

بشر عمر الفاخوري بظهور ما أسماه «المدرسة الأمريكية» في الأدب العربي الحديث، ودعا إلى الاقتداء بها، لأنه اعتبرها أبرز مدارسنا الأدبية خصائص، وأوضحها ميزات، تفكيراً وتعبيراً، واعتبر أدب المهجر وأمين الريحاني خصوصاً ممثلين لهذه المدرسة[٤٣].

٢- *السياسة الأدبية:*

ميز فؤاد الشايب بين الأدب السياسي، «وهو أدب الحزب وديكتاتورية الدولة أو السوط»، والسياسة الأدبية، وهي على النقيض، تعني «إشراك الفكر في بناء المجتمع السياسي إشراكاً مطلقاً وطليقاً من عصبية الحزبية».

دعا الشايب إلى تبني السياسة الأدبية، معتقداً أنها عمل اجتماعي جليل، يشد الأدب إلى الحياة، لأن «مهمة الأدب في توجيه السياسة هي خلق الحس القومي والاجتماعي في الكتلة الشعبية»، ودعا أيضاً إلى العمل اللاحزبي، لأن السياسة الأدبية لا تقوم على الحزبية أو العصبية، وحث أبناء الجيل على العمل الموحد، من أجل حرية الفكر وكرامته، واستخدامهما في تربية الروح القومية، وضبط القيم السياسية بمقاييس تنسجم مع طبيعة بلادنا، لا بمقاييس أجنبية(٤٤).

٣- المهمة الإنسانية للأدب:

وفيما إذا كان الأدب الحديث يجب أن يلائم الحياة المعاصرة، ويعالج مشاكلها، أجاب محمود تيمور على سؤال مجلة «المصرية» بقوله:

إن الأدب الحديث يعبر تعبيراً صادقاً عن مشاعر الأمة ومختلف نزعاتها، ومظاهر نشاطها وركودها، ويلائم حياتها الاجتماعية والعقلية والنفسية، وأنه بتناقضاته صادق في تعبيره عن العناصر المتفرقة في الحياة المعاصرة.

وحدد تيمور مهمة الأدب قائلاً:

إن الأدب الرفيع أرقى وأعظم من أن يقحم نفسه في معضلات الاجتماع والسياسة والاقتصاد وما ماثلها من مشكلات العصر الحاضر، وهو لا يتقيد بزمن خاص، ولا بمكان خاص، ولا بأمة معينة، ولا يتأثر بمؤثرات دقيقة، لأن هذه المشكلات تحتاج إلى علماء لا أدباء.

لكن تيمور اعترف بقصور الأدب العربي عن المساهمة الجدية مع الأدب الغربي في مهمته العالمية هذه(٤٥).

٤- الوجهة القومية للأدب:

في حين ربط عباس محمود العقاد نهضة الأدب وتطوره باليقظة القومية العامة[٤٦]، فقد اعتبر أنيس الخوري المقدسي الوجهة الأدبية إحدى الوجهات الثلاث لليقظة العربية الحديثة، إضافة إلى الوجهتين القومية والاجتماعية، ورأى أن الأدب العربي قد تطور شعراً ونثراً، منذ أن اقتبس الروح العلمية عن الحضارة الجديدة، التي دخل العرب ميدانها منذ فجر القرن العشرين.

اتفق المقدسي مع ما ذهب إليه طه حسين في مقاله «النثر في خمسين سنة»، ومع ما قاله عباس محمود العقاد في مقاله «مكان الأدب في العصر الحديث»، في أن «اللغة العربية قد اتسعت اليوم لما لم تتسع له في دور الجاهلية، ولا في دور الخضرمة، ولا في إبان الحضارة العباسية والأندلسية»، مما يجعل الرجحان في جانب العصر الحديث في أي ميزان توزن به اللغة[٤٧].

٥- التفاعل مع الثقافة الغربية:

كما اعتبر طه حسين أن الصراع الدائر بين أنصار القديم وأنصار الحديث، إنما قام بسبب اصطباغ عقلية هؤلاء بالصبغة الغربية، وانحسار هذه الصبغة عن اولئك[٤٨]، كذلك اعتبر سامي الكيالي أن «الفكر العربي المعاصر قد تطور بالترجمة والنقل عن الثقافة الغربية، كماتطور الفكر العربي القديم بالنقل عن اليونانية»، وعزا هذا التطور إلى المطبعة والصحافة والكتب المصرية، وإلى تأثير الثقافة المصرية في نفسية الأمة العربية، وفي ثقافتها المصبوغة بالألوان الأوروبية المختلفة»[٤٩].

إن الآراء السابقة تؤكد أن التطور في الآداب العربية قد حدث نتيجة التأثر بالثقافات الغربية، وانتصار الأدباء للمذاهب الحديثة، وتمثلهم للتجديد، ونتيجة الصراع الذي دار بين قطبين أساسيين: الأصالة والتجديد.

المدارس الأدبية:

تبينا من خلال الصحافة معالم خطوط عامة للمدارس الأدبية العربية، التي كانت أطراف صراع أدبي وتفاعل فكري، يطمح إلى تحقيق نقلة متطورة في واقع الأدب السائد آنئذ، مع الاعتراف بأننا وجدنا صعوبة في وضع حدود فاصلة بين تلك التيارات الأدبية المتداخلة، أو بين انتماءات الأدباء المتشعبة إليها.

١ - المدرسة القديمة:

برزت المذاهب الحديثة في الادب، وتمادى أصحابها في التجديد، حتى خشي بعض القوم على الأدب أن يتهلهل، وعلى اللغة أن تسف، وعلى القواعد والأصول أن تتصدع، ولهذا ازداد تمسكهم بالقديم، كلما ازداد شعورهم بخطر الجديد، ووقف بعض الأدباء حائرين موزعين بين قديم يحبونه، وحديث يرغبون فيه، وانغمس الآخرون في الحديث انغماساً أنساهم صلتهم بماضيهم وتراثهم، بل لقد أراد نفر من هؤلاء قطع الصلة بالقديم، بحجة الالتفات لصنع الحاضر، وبناء المستقبل المتطور.

ورغبة من أنصار القديم في الدفاع عن مذهبهم، عمدوا إلى إبراز سيئات المذاهب الحديثة، وهاجموا المحدثين، واتهموهم بالشعوبية حيناً والقصور والضعف حيناً آخر، لأنهم يدعون إلى لغة قريبة من العامية، وأدب لا يرقى إلى القوة والمتانة.

يذكّرنا أنصار القديم بأن العرب كانوا من الأمم التي تنبهت إلى المبدأ القومي بعد الحرب العالمية الأولى، وهو مبدأ يقوم على ركن من اللغة، والأدب جزء منها، وبأن الأمة في مبدئها القومي تحتاج إلى ماضيها وحاضرها ومستقبلها، والأدب بعض ماضيها(٥٠).

ومع اعترافهم أن الأمة التي تحتفظ بالقديم احتفاظاً مطلقاً، وتزور عن الجديد ازوراراً كاملاً هي أمة ساء مصيرها، إلا أن الذي حدث -في نظرهم- هو أن المحدثين تركوا كل ما يتصل بأمتهم، وكرهوا كل قديم، وعشقوا كل حديث، حتى نشأت فئة (المعطلين)، الذين ربتهم المدارس الأجنبية «على

احتقار بلادهم، وجهل لغتهم، والزراية بقوميتهم». ولم يكتف هؤلاء المحدثون بإفساد اللغة بصحفهم وكتبهم، بل تطاولوا إلى نقد شيوخ الأدب، واتهموا كل من يعارضهم بالرجعية.

من هؤلاء المحدثين من جارى فئة من السامعين الملحدين ليكون موضع إعجابهم، ومنهم من رأى أن ظهوره بمظهر حب التجدد والتشيع للأساليب الحديثة والأفكار الجديدة يكسبه الإعجاب، وكثير منهم انتقد الأوضاع الخلقة والعادات التي لا توافق الزمان، حتى صار يفرط في حب كل حديث، ولو كان قبيحاً، وكره كل قديم، ولو كان مستحسناً، مع أن كثيراً من الغربيين الذين يحب تقليدهم قد رجعوا إلى قديمهم(٥١).

ولعل من أكبر مساوئ الأسلوب الحديث الإطالة والإغراب، إذ أن المحدثين لا يراعون في أدبهم قاعدة (خير الكلام ما قل ودل)، وإنما نرى فيه إكثاراً في القول بدون إطناب في المعنى، بل مع تنقيص له(٥٢).

إمام المدرسة القديمة مصطفى صادق الرافعي، ومن أبرز أنصارها شكيب أرسلان، عبد القادر المغربي، بدر الدين النعساني، عبد الحميد الجابري، وإسعاف النشاشيبي الذي أثار كتابه «كلمة في اللغة العربية» آنئذ تعليقات شتى في الصحف.

والكتاب أصلاً هو خطبة للنشاشيبي في دار «الرابطة الشرقية» في القاهرة، ملخصها: أن مجد الشرق متصل بمجد لغتنا العربية، وأن مجد العربية لن يثبت لصدمات الزمن، إلا إذا حرص أبناء الشرق على أن يتخذوا لغة الأوائل من أهل البلاغة السليمة والفصاحة الصافية إماماً يهتدون به، فيما ينشئون من نظم أو نثر في أبواب الاداب أو العلوم أو الفنون(٥٣).

٢ - *المدرسة التوفيقية*:

آثرت أن أطلق عليها هذا الاسم، وأبتعد عن تسميتها بالمدرسة المتوسطة، لأنني رأيتها تمثل لفيفاً من الأدباء، شهدوا الصراع بين القديم والجديد، ولم يميلوا إلى أي منهما ميلاً كاملاً، بل اتخذوا مذهباً يرضي كلا الخصمين، وقد يكون أحدهم أقرب إلى أحد الطرفين أحياناً، ولكن دون أن يحسب فيه.

يمكننا أن نصنف سامي الكيالي في هذه المدرسة، فقد عرف عنه تشيعه للتجديد ومدارسه الحديثة، واختار لمجلته اسم «الحديث»، وفتح المجال فيها للتيارات الحديثة المتطرفة ومقالات أعلامها، لكنه في الوقت نفسه، كان حريصاً على ألا يسلك في هؤلاء الغلاة، وكثيراً ما أعلن معارضته لأفكارهم، فالتجديد الذي طالب به لا يتنافى مع القديم الذي حافظ عليه، مع أنه كان حريصاً أيضاً ألاّ يحسب في القدماء.

ومنح الكيالي رأيه في التجديد، فنفى أن تكون روح التجديد ترمي إلى معاداة الشرائع، ثم تفسيرها حسب الأهواء، أو إلى محو القديم وتقويض أركانه، فإن للقديم روعته وجماله ومكانته، كما للحديث، وليس كل قديم فاسداً، «وإن الباحث الذي يستطيع أن يجمع روح الاثنين، وأن يمزجهما مزجاً متماسك الأجزاء، فهو المجد الحقيقي الذي يخدم النهضة»[٥٤].

ولعلنا نستطيع أن ننسب الكيالي في مطلع حياته الأدبية في العشرينات وأوائل الثلاثينات إلى المدرسة الحديثة، وأن نلاحظ ميله عنها في مرحلة تالية، يمكن اعتباره فيها من أنصار المدرسة التوفيقية، مع أنه ومجلته حينئذ ظلا أقرب إلى المذاهب الحديثة.

تجلت ثورة الكيالي على «شيوخ المدرسة القديمة»، حين جعلهم مسؤولين عن طرق التدريس العقيمة للأدب[٥٥]، وهو في هذا يتفق مع طه حسين، ويخالف في الوقت نفسه ما ذهب إليه سلامة موسى، حين دعا إلى إنكار كل ما يتعلق بالتراث، والبدء بنهضة جديدة تمحو آثار القديم، وتستعين بالنهضة الغربية المعاصرة.

وحسبنا أن نعود إلى عام ١٩٣٣، حين علق الكيالي على ما كتبه محمد حسين هيكل (سابقاً) عن «ثورة الأدب» بقوله:

لقد كانت تتجلى في كتابات هيكل آنئذ روحه الثائرة، التي تريد أن تحطم كل قديم، لتحل محله جديداً.

أراد الكيالي من زعماء الفكر الحر أن يهيئوا للشرق العربي يداً جبارة

مصلحة، تبعث الأمة من جديد، كما بعثها زعماء الثورة التركية، وعلق آملاً على كتاب هيكل القادم «الشرق الجديد» لتحقيق ذلك.

طلب الكيالي من هيكل أن يكون ثائراً في كتابه الجديد، كما كان في كتابه السابق، لكن هيكل كان قد تجاوز مرحلة الثورة التي مر بها منذ أكثر من عشر سنوات، ويمر بها الكيالي الآن(٥٦).

إن الكيالي الذي دعا ذات يوم من بداية حياته الأدبية إلى جعل الكتب القديمة الصفراء طعماً للنيران، عدّل موقفه من القديم فيما بعد، وأصبح أكثر حرصاً عليه(٥٧). حتى أن محمود اللبابيدي أشار إلى ذلك حين أعلن أن روحانية الأدب قد اكتملت فيه، «وأثرت في نفسه، إلى درجة أصبح معها لا يرى غضاضة عليه، إن هو صحح نزوات قلمه الماضية، التي جرته إليها خصومته للمدرسة القديمة، وقليل من يفعل ذلك بإيمان»(٥٨)

لقد أوجز أحدهم مذهب الكيالي بقوله: إنه لم ينفض يده من القديم كل النفض، ولم يقبض على الحديث كل القبض(٥٩).

فما الذي يهدمه هؤلاء من القديم؟ وما الذي يتمسكون به؟

يقول الأديب المصري محمد علي ثروت: إن «الأدب العربي كنز يجب علينا أن نحتفظ به، ليكون لنا مرجعاً يهذب ألفاظنا، ويقوم اعوجاج ألسنتنا، ولكننا يجب أن نفكر برؤوسنا فحسب، ولا نفكر برؤوس الأقدمين»، وعلينا أن نقرأ الأدب الأوروبي القديم والحديث، «ونسعى لهدم القديم الفاسد، لنشيد على خرائبه وأنقاضه صرحاً من الأدب جديداً متيناً، مناسباً لروح العصر، «فالحياة والأدب توأمان لا ينفصلان»(٦٠).

استهوى التوازن والحياد بين القديم والحديث -في عصر هبت فيه عواصف التطرف من كل صوب- عدداً من الأدباء، وجعل مجلة «الاعتصام» الحلبية، منذ عددها الأول تصنف نفسها في مدرسة أدبية متوسطة، بين من ينظر إلى الأدب العربي بخشوع وإجلال، ومن ينظر إليه باحتقار وازدراء(٦١)، مع أن المجلة لم تلتزم بهذا التصنيف، فكانت أقرب إلى التعبير عن أفكار أصحاب المدرسة القديمة.

وضمن هذا الإطار اشترط محمد المبارك على الأدب أن يصلنا بالماضي من جهة، حتى نشعر بأنه جزء منا، ونحن جزء منه، وأن يجاري الحياة الحاضرة ويصطبغ بصبغتها، حتى يكون أدباً حياً، ينير آفاق الحياة، ويستمد مصادره من التاريخ الإسلامي والأدب القديم ومشكلات الحياة الحاضرة(٦٢).

ولعلنا لا ننسى الشيخ الخضري، من زعماء المدرسة التوفيقية في مصر، الذي أنجبته «دار العلوم»، وكان أحد الأركان القديمة للجامعة المصرية، وشيخاً للأدباء، وأستاذاً لطه حسين وكبار أساتذة اللغة العربية، «فليس هو من أنصار القديم، ولا من أنصار الحديث، وإنما هو من أنصار الذين يأخذون من القديم والحديث على حد سواء».

كان في إنتاجه مجدداً، لأنه -خلافاً لعادة الشيوخ- لم يكن يبحث في المعلوم، بل يتناول بالبحث ما كان محوطاً بالشك واللبس، فيكشف عن حقائق علمية، ولذا اعتبرت كتبه مصدراً للبحث في الأدب القديم، وللدارسين من أنصار التجديد(٦٣).

٣- المدرسة الحديثة:

كما رأينا أنصار المدرسة القديمة يبرزون مساوىء المجددين، كذلك أبرز المحدثون مساوىء القدماء، فقد طالعنا سليم خياطة بمقال، قسم فيه الأدباء العرب إلى فريقين فحسب، دون أن يحسب حساباً لمذهب وسط، وهو في انتقاده للفريقين، يطلع علينا بأفكار تفوق مذاهب معاصريه من رواد الحداثة.

وجد خياطة أن مادة الأدب لم تزد في عشر سنوات زيادة جوهرية تذكر، «إلا في ناحية الوثبة القصصية الملحوظة، وجزء قليل من طيب الأدب الاجتماعي والسياسي»، ووجه اللوم في هذا التقصير إلى القدماء وشيوخ الأدب وفطاحل المجامع العلمية واللغوية في دمشق ومصر وبيروت وبغداد، فقد انحصر دورهم في إظهار لغة وماضي حياة ثقافية، مما ييسر الدراسة، ويوسع المعرفة، ويحقق الهوية القومية.

وبرغم أن النقاد المعاصرين اعتبروا هذا من جيد ما عمل في مجال أدبنا الحديث، فإن خياطة لم يعتبره أدباً ولا شبيهاً بالأدب، ولا درجة «في سلم تطور اللغة والثقافة والتعبير الكتابي الفني»، ووصل إلى القول: «إن شيوخ القديم كثر، واولئك الموهوبين نوعا ما قلائل».

ولخياطة أيضاً مآخذ على من يعتبرون أنفسهم من المحدثين، فليس كل من خرج على القدماء من أقدمين أو معاصرين مجدداً، لأن هذا يجعلنا نعتبر أصحاب القديم أنفسهم مجددين، لأنهم لابد قد جاؤوا بشيء طريف يخرج عن طريقة أسلافهم، والمحدثون ليسوا أقل تعصباً وغلواً و«ضيقاً في مجال إبداعهم وتصورهم من مشائخ الأدب القدماء»، ولا يخرج عن هذا الاعتبار جبران ونعيمة والزهاوي وسلامة موسى، لأنهم أنكروا كل قديم لمجرد قدمه[٦٤].

وقريب من رأي خياطة رأي للعقاد، الذي يعرّف التجديد بأنه «شيء غير كتابة الجديد»، وهو حين يدعو إلى الجديد، لا يدعو إلى هدم شيء، لأنه يعلم «أن كل شاعر صالح لزمانه، هو الشاعر الصالح لكل زمان»، وحين ينكر أدباً كأدب شوقي، فهو لا ينكره لأنه كالمتنبي أو كابن الرومي أو كالشريف، بل لأنه «ليس كواحد من هؤلاء في صدق انتمائه إلى بيئته».

فالعقاد إذن، لا يريدها حملة على القديم ودعوة إلى الجديد، بل يريدها «حملة على الشعر الرديء المحكي، ودعوة إلى الشعر الجيد المطبوع». وهو في تأكيده على دور الإحساس في التعبير الصادق عن البيئة، يشبه إلى حد، ما ذهب إليه ابراهيم ناجي والزهاوي[٦٥].

موقف طه حسين من القضايا الأدبية المعاصرة، كان مدار حوار أجرته معه مجلة «الحديث»، إبان اشتداد الأزمة التي تعرض لها من خصومه، هدم فيه كثيراً من التقسيمات التي اصطلح عليها رجال المدرسة القديمة، ورسم طرق البناء بمقاييسه، وذكر أن المناهج التي تتبع لتدريس اللغة العربية وآدابها سقيمة عقيمة، لأنها لم تفرق بين درس اللغة وآدابها، ودرس العلوم النظرية، واعتبرت اللغة وآدابها مقداراً من العلم، يلم به عقل الطالب

وذاكرته، بدل أن تكون «نوعاً من أنواع التمرين للملكة من الملكات الإنسانية»، «يشترك فيها العقل والذاكرة والإرادة والخيال»، وسبيل ذلك -في رأيه- «ألا يصدم الطالب بالقواعد النحوية والصرفية والبيانية، ثم يستشهد عليها، بل تستنبط استنباطاً من نصوص ملائمة»[٦٦]. وهذا -لعمري- أحد المبادئ في المناهج التربوية الحديثة.

أما محمد أمين حسونة، فيتسع مذهبه الحديث في الأدب، معتبراً أن التجديد فيه يعني التجديد في الحياة، وأن الثورة الذهنية يجب أن تشمل الاجتماع والاقتصاد والسياسة[٦٧].

وكما أدان حسونة أنصار المدرسة القديمة، الذين، يعيقون تطور الأمة، ويدفعون بها إلى الموت، كذلك فعل ابراهيم ناجي، حين رد على محاضرة ألقاها زكي مبارك في «جمعية الشبان المسيحيين» بالقاهرة، تناول فيها شاعريته بالنقد.

إن ناجي لا يتهم أهل القديم بالنفاق، فهم يجرون على سجيتهم في استجادة الأشياء التي لا يستجيدها المحدثون، والاختلاف بينهما «ليس في التقرير الفني، وإنما هو اختلاف في الحياة، والإحساس بها في امتلائها أو نضوبها، وفي الثقافة وعمقها أو ضحولتها».

والثورة على الأوضاع القديمة في الشعر والأدب، لا تعني سخطاً ولا يأساً من الماضي، ولا تقليلاً من شأن المتنبي وأبي تمام وشوقي، «وإنما هي تمرد على الجمود، وتفاؤل بالغد، وثورة على المذهب الذي يقول: إن المدرسة الأدبية انتهت بهم»[٦٨].

اقترن الأدب الحديث بالحرية عند صبحي العجيلي، إذ اعتقد أن الأدباء كلما أطلقوا العنان لحريتهم في التعبير، أشبعوا بذلك حاستهم الفنية، وأرضوا طبعهم الفني الذي يحس الجمال في كل شيء، ورأى أن من الخطأ اتهام الأدب الحر بالخروج على التقاليد، أو تسمية الأدب المتصل بالتقاليد أدباً حراً لذاته، فالأدب يكون أدباً، حين يتأثر نتاج الأديب بنفسه ومشاعره فحسب[٦٩].

أما عند محمود المنجوري، فإن الأسلوب الحديث في الأدب، يكون بإعانته بروح الفن والعلم الحديث، ولهذا نجده يلح على الأدباء أن يعمدوا إلى (تفنين الأدب العربي)، لأن «الأدب الحي هو الذي يتلقى الحياة من الفنون جميعاً، من الموسيقا والتصوير ومن الرقص أيضاً»، أم الأدب الذي لا يستمد جماله من العناصر الفنية التي تحوط صاحبه، فهو أدب جاف متقطع الأوصال، وهو أدب أنصار القديم، الذين ألغوا عقولهم، ومنعهم تعصبهم للقديم من دراسة ما فيه من فن ومعنى، والتفكير بإيجاد صلة بين الماضي والحاضر والمستقبل(٧٠).

٤- أعلام المدرسة الحديثة:

كان «أعلام المدرسة الحديثة» عنواناً لكتاب ألفه محمد أمين حسونة، تناول فيه أدباء المدرسة الحديثة، بالطريقة التحليلية نفسها التي يعمد إليها أدباء الغرب، بحيث يرسم الظواهر الأدبية والنفسية التي تقوم عليها شخصية الكاتب. وقد بدأ أولى دراساته بإبراهيم عبد القادر المازني، متخذاً الأبجدية أساساً لتتابع أسماء الأدباء.

رأى حسونة أن هؤلاء الأعلام فريقان: فريق تأثر بالثقافة الفرنسية، وفريق تأثر بالثقافة الإنكليزية، وعلى رأسهم المازني والعقاد وعبد الرحمن شكري، وذلك يرجع كما قال جب في كتابه «الأدب العربي في العصر الحاضر»، إلى أن المصريين قد درسوا الأدباء الإنكليز أكثر مما درسوا سواهم(٧١).

ذكر حسونة من الأدباء ابراهيم المصري وأحمد خيري سعيد ومحمد تيمور ومحمد طاهر لاشين، الذين حملوا ألوية التجديد، وأسسوا رابطة لهذا الغرض(٧٢). وذكر من الشعراء ابراهيم ناجي، بالنظر لطريقته في النظم، وهي انتقاؤه الألفاظ، وتصيده للمعاني والأخيلة السامية، وميله إلى الوجدانيات، وكرهه للقيود والتقاليد(٧٣).

كان أحمد خيري سعيد صاحب فكرة «الهدم والبناء»، وهي الشارة التي كان يتوج بها جريدته الأدبية «الفجر» التي أحدثت لدى ظهورها دوياً

في المجتمع المصري، ومبتكر اسم «المدرسة الحديثة» الذي أطلقه على الجماعة التي تدين بمذهبه في التجديد(٧٤).

وجاء أحمد أمين «بآراء طريفة ونظريات جديدة للنهوض بالأدب العربي المعاصر»، بعد أن رآه في شكله الحاضر ليس كافياً، «لنقصه في مجال القصة، وفي الموضوعات التي تمس حياتنا اليومية»، ولذلك وجد من الضروري أن يدرس المرء أدباً أجنبياً بجانب لغته العربية(٧٥).

هذه الأسباب جعلت حسونة يعتبر الأديبين المذكورين من رواد المدرسة الحديثة، لكنه ما لبث أن شذ عن الاعتبارات الفنية في تقويمه للمذاهب الحديثة، ليخص الحداثة بخصائص إقليمية، حين اعتبر -في محاضرة ألقاها في «جمعية الشبان المسيحيين» بالقاهرة- محمد تيمور رائداً للحداثة أيضاً، لأنه أول من ثار في وجه الأدب العربي المعاصر، ولأنه نادى بضرورة تمصير وخلق أدب قومي يعبر عن نزعات الشعب وميوله، واستعمال العامية في الأدب الواقعي، وتشييد مسرح محلي يغذي ميول الناس الفنية، وينزع بذلك عن نفسه لباس الأرستقراطية(٧٦).

خاتمة:

وهكذا، كانت التفاعلات التي حركت التيارات الأدبية العربية بين الحربين العالميتين قوية وعاصفة ومتعددة الجوانب، وبالغة التأثير في التطور الأدبي الذي عرفه وطننا العربي بعدئذ، ذلك أن هذه التفاعلات جرت في مرحلة فيها التصارع بين الأصالة والتجديد، والتلاقح بين الثقافات الشرقية والغربية. وكان محور التفاعل الأهم علاقة جدلية بين التخلف والنهضة، ترافق مع الضجة التي أثيرت حول بعض النظريات العلمية التي ظهرت، وخصوصاً نظرية «النشوء والارتقاء» التي جاء بها دارون، وكان لها أثر في الصراعات التي دارت آنئذ بين أنصار العلم وأنصار الدين، لأنها كانت تمس كثيراً من المعتقدات الدينية.

تبنى بعض المفكرين هذه النظرية، ودافعوا عنها على صفحات «السياسة الأسبوعية» و«المقتطف» و«الهلال» وغيرها، ومنهم شبلي شميل وسلامة

موسى واسماعيل مظهر وحسن حسين، وهاجمها آخرون وانتقدوها على صفحات الصحف المحافظة، وارتبطت هذه الضجة بالصراع الأدبي الدائر آنئذ.

ولعل الحاضر الثقافي العربي الآن، بكل ما فيه من مذاهب فنية واتجاهات فكرية ومظاهر علمية ومدارس أدبية تنعكس على النقد والأدب واللغة ومناهج التربية وطرائق التعليم، مدين لتلك الفترة المخاض.

الحواشي

١- (تطور الدراسات الأدبية منذ عصر محمد علي حتى اليوم) في «الحديث» ١٣/ ١ (ك٢-١٩٣٩): ٢٩-٣٨.

٢- أنشأ رزق الله حسون في لندن عام ١٨٦٨ مجلة «رجوم وغساق إلى فارس الشدياق»، خصوصاً للرد على الشدياق ومهاجمته.

٣- استعمل رزق الله حسون لغة الشعر في جريدة «حل المسألتين الشرقية والمصرية» التي أصدرها في لندن عام ١٨٧٩، لمعالجة قضايا سياسية.

٤- م.س- «الحديث» ١٣/ ١ (ك٢- ١٩٣٩): ٢٩- ٣٨.

٥- سامي الكيالي (الأدب المصري الحديث وأثره في تكوين الثقافة العربية) في «الحديث» ١/ ٨ (آب ١٩٢٧): ٤٩١- ٤٩٤.

٦- صدر عام ١٩٢٧، عن «لجنة التأليف والترجمة والنشر» بالقاهرة، في (٣٧٥) صفحة.

٧- اسماعيل أحمد أدهم، في «الحديث» ١٢/ ٤ (نيسان ١٩٣٨): ٢٨٤- ٢٨٧.

٨- «الحديث» ٧/ ١ (ك٢- ١٩٣٣): ١١٨- ١١٩.

٩- حسن كامل الصيرفي (في الخضم) في «الحديث» ١٥/ ٤ (نيسان ١٩٤١): ١٣٠.

١٠- سامي الكيالي: في «الحديث» ٧/ ٤ (نيسان ١٩٣٣): ٣٦١- ٣٦٢.

١١- «الحديث» ١٣/ ٢ (شباط ١٩٣٩): ٢٢٠.

١٢- «الحديث» ٩/ ٢ (شباط ١٩٣٥): ١٣٠.

١٣- «الحديث» ٧/ ٥ (أيار ١٩٣٣): ٤٤٠.

١٤- سامي الكيالي، في «الحديث» ٨/ ١ (ك٢- ١٩٣٤): ١.

١٥- «الحديث» ١/ ٥ (أيار ١٩٢٧): ٢٨٥- ٢٨٧.

١٦- «الحديث» ٢/ ١ (ك٢- ١٩٢٨): ٤- ٨.

١٧- «الحديث» ٢/ ٨- ٩ (آب وأيلول ١٩٢٨): ٦٠٨- ٦١٢.

١٨- «الحديث» ٢٠/ ١ (ك٢- ١٩٤٦): ٣٩.

١٩- م.س: ٣٨.

٢٠- «الأندلس الجديدة» البرازيل (آذار ١٩٣٥).
٢١- أنطونيوس فتح الله صباغ، في «الضاد» ١/ ٥ (أيار ١٩٣١): ١٨٩- ١٩٢.
٢٢- أنطونيوس فتح الله صباغ، في «الضاد» ١/ ٦ (حزيران ١٩٣١): ٢٣٧- ٢٤٢.
٢٣- أنطونيوس فتح الله صباغ، في «الضاد» ١/ ٥ (تموز ١٩٣١): ٢٨٨- ٢٩٣.
٢٤- «الضاد» ٤/ ١- ٢ (ك٢ وشباط ١٩٣٤): ٤٩- ٥٥.
٢٥- ابراهيم أحمد أدهم (الشاعر العبقري فوزي المعلوف) في «الضاد» ٥/ ٦- ٨ (حزيران وتموز وآب ١٩٣٥): ٣٠٣- عدد ممتاز لمرور خمس سنوات على وفاته.
٢٦- عبد الله يوركي حلاق (ضمة زهور)- م. س: ٢٤٥- ٢٤٦.
٢٧- (الأمة والأدب) في «الحديث» ١/ ٦ (حزيران ١٩٢٧): ٣٤٣- ٣٤٨.
٢٨- في «الهلال» مصر، ٢٩/ ٣ (١٩٢١): ٢٨٧.
٢٩- في «الهلال» مصر، ٣٠/ ٥ (١٩٢٢): ٤١٣.
٣٠- في «الهلال» مصر، ٣٢/ ١ (١٩٢٤): ٢٠.
٣١- الياس ريابي (أدباؤنا في الأندلس الجديدة) في «الضاد» ٧/ ٤ (نيسان ١٩٣٧): ١٦٩- ١٧١.
٣٢- ابراهيم أحمد أدهم (ميخائيل نعيمة ناسك الشخروب) في «الحديث» ٢٠/ ١ (ك٢- ١٩٤٦): ٣٣.
٣٣- «الحديث» ١/ ٨ (آب ١٩٢٧): ٤٩٥.
٣٤- أحمد الصاوي محمد (ما هو مذهب عصرنا الفكري؟) في «الحديث» ٢/ ٨- ٩ (آب وأيلول ١٩٢٨): ٥٤١.
٣٥- سامي الكيالي (ركود الحياة الأدبية في سورية) في «الحديث» ٣/ ٣ (آذار ١٩٢٩): ٢٠٦- ٢٠٨.
٣٦- عبد الله يوركي حلاق (حلقة مفقودة في أدبنا) في «الضاد» ٦/ ٥ (أيار ١٩٣٦): ٢٠١- ٢٠٢.
٣٧- جورج عزيز (حيرة نهضتنا الأدبية بين الكتاب والقراء والناشرين) في «الحديث» ١٣/ ١ (ك٢- ١٩٣٩): ٥٧- ٦٠.
٣٨- فلك طرزي (في الأدب العربي) في «الحديث» ١١/ ١ (ك٢- ١٩٣٧): ١١٠- ١١٣.
٣٩- يوسف البعيني (الأدب وصلته بالحياة) في «الحديث» ٢٠/ ٨ (آب ١٩٤٦): ٤٩٧- ٥٠٠.
٤٠- صبحي المجيلي، في «الضاد» ١٠/ ١ (ك٢- ١٩٤٠): ١٢- ١٤.
٤١- (الاتجاه الحديث في الأدب المصري) في «الحديث» ١٣/ ١ (ك٢- ١٩٣٩): ١٧- ٢٠، وهو بحث نشر في مجلة «ما نشستر غارديان كومرسال» في عدد (نيسان ١٩٣٨) الخاص عن مصر، عربه عن الانكليزية أمين هلال.
٤٢- «الكلمة» حلب ١٠/ ١- ٢ (ك٢ وشباط ١٩٣٥): ١٥- ١٦.
٤٣- (بمناسبة الاحتفال بذكرى أمين الريحاني) في «الحديث» ١٩/ ١- ٢ (ك٢ وشباط ١٩٤٥): ٢٠- ٢١.
٤٤- «الحديث» ١١/ ١ (ك٢- ١٩٣٧): ٩٣- ٩٧.

٤٥- «الحديث» ١١/ ١٠ (ت١- ١٩٣٧): ٧٠٧- ٧١٢، ٧٢٣.
٤٦- «الحديث» ١/ ٦ (حزيران ١٩٢٧).
٤٧- «الحديث» ١٩/ ٣- ٤ (آذار ونيسان ١٩٤٥): ٩٧- ١٧٤.
٤٨- «الحديث» ١/ ٢ (شباط ١٩٢٧): ٦٥.
٤٩- «الحديث» ١/ ٩ (أيلول ١٩٢٧): ٥٦٢- ٥٦٤.
٥٠- (الأمة والأدب) في «الحديث» ١/ ٣ (آذار ١٩٢٧): ١٦٩- ١٧٠.
٥١- عبد الحميد الجابري، في «الاعتصام» ١/ ١ (محرم ١٣٤٨هـ/ ١٩٢٩م): ٣٧- ٣٩.
٥٢- عبد الحميد الجابري، في «الجامعة الإسلامية» ١٧/ ١٧١- ١٧٤ (١٣/ ٢/ ١٩٤٥): ٢٤- ٢٥.
٥٣- «الكلمة» ٩/ ٢- ٣ (شباط وآذار ١٩٣٤): ١٣٠.
٥٤- «الحديث» ١/ ١٠ (ت١ ١٩٢٧): ٥٨٤- ٥٨٥.
٥٥- (نظرة في الأدب العربي) في «الحديث» ٣/ ١ (ك٢- ١٩٢٩): ٥٨- ٦٥.
٥٦- «الحديث» ٧/ ٩ (أيلول ١٩٣٣): ٦٦٤- ٦٦٧.
٥٧- «الحديث» ١٤/ ٦ (حزيران ١٩٤٠).
٥٨- «الحديث» ١٤/ ٧ (تموز ١٩٤٠): ٤٦٠.
٥٩- «الحديث» ١/ ٢ (شباط ١٩٢٧): ١٢٢.
٦٠- (النهضة الجبارة، القديم والحديث) في «الحديث» ١/ ٢ (شباط ١٩٢٧): ٧٩- ٨١.
٦١- «الاعتصام» ١/ ٦ (محرم ١٣٤٨هـ/ ١٩٢٩م): ٩- ١٠.
٦٢- (دعوة إلى أدب جديد) في «الجامعة الإسلامية» ١٢/ ٦٥- ٦٨ (١٩٤٠): ٢٧٣- ٢٧٤.
٦٣- «الحديث» ١/ ٥ (أيار ١٩٢٧).
٦٤- (أدبنا المعاصر والأدب الإنساني) في «الحديث» ١٣/ ٢ (شباط ١٩٣٩): ١٧٦- ١٩٢.
٦٥- (كلمة في التجديد) في «الحديث» ١/ ٦ (حزيران ١٩٢٧): ٣٤١- ٣٤٢.
٦٦- «الحديث» ٢/ ١ (ك٢- ١٩٢٨): ٢٣- ٢٧.
٦٧- (من ساعات الصمت، تموجات أفكار) في «الحديث» ١٣/ ٥ (أيار ١٩٣٩): ٤٦٣- ٤٦٤.
٦٨- (رسالة الشعر المصري الحديث من الوجهة السيكولوجية) في «الحديث» ١٦/ ١ (ك٢- ١٩٤٢): ٣٣- ٣٧.
٦٩- (الأدب الحر) في «الضاد» ٨/ ١ (ك٢- ١٩٣٨): ٩- ١١.
٧٠- «الحديث» ٢/ ٢ (شباط ١٩٢٨): ١٣٤- ١٣٥.
٧١- «الحديث» ٧/ ١ (ك٢- ١٩٣٣): ٣١- ٣٧.
٧٢- م.س: ٣٨.
٧٣- م.س: ٤١- ٤٣.
٧٤- «الحديث» ٧/ ٢ (شباط ١٩٣٣): ١٥٣- ١٦٠.
٧٥- «الحديث» ٧/ ١٠ (ت١-١٩٣٣): ٧٣٧- ٧٤٢.
٧٦- «الحديث» ٨/ ٦ (حزيران ١٩٣٤): ٣٧٧.

الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان (١)

د. عبد الكريم حسن

* - الهدف من هذه الدراسة تحديد مفهوم السلام عند الشاعر الفلسطيني «محمود درويش».

* - مادتها قصيدته التي بعنوان «على حجر كنعاني في البحر الميت»، وهي قصيدة حديثة العهد نسبياً تنتمي إلى عام ١٩٩٢.

* - منهجها من وحي البنيوية، يستند إلى التفكيك والتركيب، ويستعين بمنطق التقابلات وصولاً بالبنية السطحية للمعنى إلى البنية العميقة.

- د. عبد الكريم حسن: أستاذ الأدب العربي الحديث ومناهج البحث في جامعة تشرين، له عدد من الأعمال منها: «البنيوية الموضوعية»، «المنهج الموضوعي - نظرية وتطبيقاً».

(١) - ألقيت هذه المحاضرة في الكوليج دو فرانس بتاريخ ١٩٩٤/٢/١٠.

وللبدء نقول: إن القصيدة ترسيلةٌ «Message» لاتصل. فأما موضوع الترسيلة فهو الأرض المفقودة. وأما المتلقي الذي لايتلقى فهو الأب المسئول عن افتقادها. وهنا تنشطر القصيدة إلى شطرين:

- في الشطر الأول تركيزٌ على غياب الأب، وعواقب هذا الغياب في عودوية ثلاثية الإيقاع. ومن هذا الشطر تنبثق ترسيلةٌ أخرى حبلى بالسلام. ولكنها - بدورها - لاتصل لأن المتلقي يرفض أن يتلقى، وأن يصغي إلا إلى لحنه.

- وفي الشطر الثاني مقابلةٌ بين الأب وابنه، أب ماضوي مسحور بتفوق خصمه، لايرى حلاً لمشكلته إلا في التضحية بابنه على مذبح السلام. وابن يؤمن بأن الأرض لحمه وعظمه، وأن إيمانه بقضيته صانع المعجزات، وأن الأفق الوحيد الذي يلوح له حربٌ آتيةٌ لاريب فيها. وهذه الترسيلة لاتصل أيضاً مما يجعل الختام نواحاً على الأرض يذوب معه حتى الحلم بالطريق المؤدية إليها.

هذا هو هيكل القصيدة. فأما لغتها فلغة الصور الشعرية المتجاورة. فبناء القصيدة يقوم على وضع الصورة إلى جانب الصورة بما يشكل نسقاً «Séquence» من الصور التي تفضي - بدورها - إلى التجاور مع الأنساق الأخرى.

والقصيدة - بهذا المعنى - خزانةٌ من الصور الشعرية المرصوفة بعضها إلى جانب بعض في تراتبية نسقية. وأما رصيدها فاللاهوت العبري على وجه الخصوص، ومخزون الذاكرة في منطقة ما فتئت تبني تاريخها بالدم.

وسوف يكون من مهمتنا أن نفكك هذا الهيكل إلى فقراته ومفاصله، وأن نسوي خلقه بما نكسوه من اللحم والشحم، ثم ننفخ فيه الحياة بروح الصورة الشعرية، وتدفقها، وما يختزن فيها من نبض.

فإلى القصيدة أولاً:

لو أخذنا القصيدة من عنوانها لبدا لنا هذا العنوان إشكاليةً مفتوحةً على احتمالين: فهل يكون الحجر الكنعاني رقيماً يقرؤه الدرويش، أم رقيماً

يخط عليه؟ . وبمعنى آخر: هل يريد الدرويش أن يعيدنا إلى تاريخ الكنعانيين، أم أنه يريد أن يضيف جديداً إلى هذا التاريخ؟ . لاشك أن الإجابة ضرب من الدخول في فن الحزازير مالم نتقدم في التحليل.

والقصيدة فاتحةٌ ولبابٌ وخاتمة.

- تنفتح القصيدة على معجزة منفية:

لاباب يفتحه أمامي البحرُ[١]. . .

والمعجزة هي ماظهر على يد «موسى» حين رفع عصاه ومدَّ يده فوق البحر فشقه[٢]. ولكنَّ الدرويش محرومٌ من هذه المعجزة. والمقارنة بين المعجزة ونفيها خصبةٌ ومثيرة. ففي حي تمكَّن «موسى» بقوة خارقة أن يفتح بوابةً في البحر يعبر منها شعبه، ويضع حداً لتاريخ طويل من العبودية، إن الدرويش يجد نفسه عاطلاً عن هذه المعجزة. وفي حين كان العبرانيون يخترقون البحر في اتجاه أرضهم الموعودة، إن الدرويش يجد نفسه محروماً من أية أرض. فلا معجزةٌ واعدة، ولا أرضاً موعودة، وإنما غربةٌ ونفيٌ وسلطانُ يأس.

فإذا انتقل الدرويش من المستوى اللاهوتي إلى المستوى التاريخي وجد نفسه - مرة أخرى - أمام سلطان اليأس:

لاباب يغلقه عليَّ البحرُ[٣] .

فلقد أغلق البحر بابه على «طارق بن زياد»[٤] وألقى به أمام حقيقة لالبس فيها، فإما النصر وإما الموت. ولكنَّ الدرويش لايجد تحت قدميه أرضاً يرتكز عليها، وتضعه أمام هذا الخيار، فلا المعجزة تدركه، ولا الواقع يسعفه، وتبقى الأرض. . . لا أرض.

(١) - السطر الأول من القصيدة.

(٢) - الكتاب المقدس - سفر الخروج - الإصحاح الرابع عشر والسابع عشر - دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط - ١٩٨٥.

(٣) - السطر الرابع من القصيدة.

(٤) - فاتح الأندلس. أصله من البربر. ولد عام ٦٧٠م، وتوفي عام ٧٢٠ فهرس «الأعلام» - خير الدين الزركلي - المجلد الثالث - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان - ص ٢١٧.

حتى إذا مالاذ الدرويش بالخرافي والعجيب وجد نفسه - مرة أخرى - بطلاً مهيض الجناح :

لامرآة أكسرها لينتشر الطريق حصى . . . أمامي

أو زبدُ . . . . [١].

فمن المعروف في القصص العجيب أن المرآة أداة سحريةٌ يلوذ بها البطل لتحولَ بينه وبين مطارديه . والصورة هنا مركّبة : فالمرآة التي تتحول إلى نهر أو بحر يمنع العدو من اللحاق بالبطل ، يمكن أن تتحول أيضاً إلى زبدٍ أو مياه هائجة تفصل بينهما ، وتسمح للبطل بالعودة إلى دياره [٢] . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الحصى في الصورة يعيدنا إلى قصة «عُقلة الأصبع» الذي خرج به أبواه ليرمياه وإخوته في الغابة . ولكنه وظف ذكاءه فنثر الحصى الأبيض في الطريق ليدرك سبيل العودة بمفرده . [٣]

والصورة بكاملها تقوم على غياب المساعد السحري الذي يدلُّ الدرويش إلى أرضه ، أو يمنع العدو من مطاردته . فالدرويش مطاردٌ أبداً ، وأبداً بلا أرض .

هكذا تبتعد الأرض ثلاثاً عن الدرويش . فاللاهوتي والواقعي والخرافي العجيب . . كلها أبواب أحكمت إغلاقها في وجه الفلسطيني التائه المحروم حتى من أبيه :

قلتُ : قصيدتي

حجرٌ يطير إلى أبي حجلاً . أتعلم يا أبي

ماحلَّ بي [٤] ؟

(١) - السطران الخامس والسادس من القصيدة .

(٢) - في القصص العجيب الذي مازال في معظمه شفهياً عند العرب يستخدم البطل المرآة كمساعد سحري يحول بينه وبين العدو الذي يطارده .

(٣) - «عقلة الأصبع» - عادل الغضبان - دار المعارف - مصر - سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال .

(٤) - السطور ١ - ٢ - ٣ من القصيدة .

فأبوه لايدري ماحلّ به. وقصيدته التي يرميها في اتجاه أبيه تبقى ترسيلةً معلقةً في فضاء من التيه. وهنا ترتسم صورة القطيعة بين القضية الفلسطينية والواقع العربي. فالدرويش يخاطب أباه، ولكنّ خطابه يدور على نفسه دوران اللابرنت. وفي الأسطورة اليونانية أن اللابرنت مبنيٌ على شكل لولبي ترسمه رقصة الحجل. ولم يكن من سبيل لنجاة «ديدال» وابنه «إيكار» من متاهة اللابرنت لو لم يكن «ديدل» هو الذي شيّد بنفسه هذا القصر واحتفظ بسره(١)، ولكنّ اللابرنت الذي وجد الدرويش نفسه أسيراً فيه هو لابرنت اللغة. فاللغة قطيعةٌ بينه وبين أبيه. وخطابه ترسيلةٌ لاتمرُّ لأن المتلقي، وفي ظل غياب الأب يبقى خطاب الدرويش أصواتاً تدور في التيه.

أرضٌ غائبة، وأبٌ غائب، وابنٌ متروكٌ للغياب. فلتتحول الأرض الغائبة إلى أرض فقيدة:

هلْ منْ أحدْ
يبكي على أحد لأحمل نايهُ
عنهُ، وأظهر ماتبطّن من حطامي؟(٢)

فالدرويش ينوء بفاجعته، ولكنه مامن أحد يعترف بها. والصورة هنا مغرقةٌ في مأساويتها. فلقد فُجع الدرويش بأعزِّ مالديه. ولكنه أُكره على التعتيم على فجيعته، مما وضعه في حالة غريبة. فهل يستطيع المرء أن يبكي على ميت غير معترف بموته دون أن يُتهم بالجنون؟ وإذاً، فليبحث الدرويش عن ميت آخر يستعيره ليُظهر به ماتبطّن من آلامه. وبصيغة أخرى فإن الدرويش محرومٌ من التحسر على غائبه لأنه لاأحد يعترف بغيابه. فمثلُ هذا الاعتراف سيضع الآخرين أمام إشكالية لايرغبون في حلها، أو مسئولية لايريدون مواجهتها.

(١) "Les Mythes grecs" - "R. Graves" - Traduit en francais Par. "M.Hafez" - ed; Fayard - Paris 1967.p.p 251... 256.

(٢) - السطور ٧ - ٨ - ٩ من القصيدة.

فإذا سألتَ عن هذا الغائب جاءك الجواب إنه الأرض الغائبة هي موضوع الخطاب الذي يبثُّ الدرويش إلى أبيه ويبقى دائراً في الفراغ. ولما كان الدرويش يستعير غائباً ميتاً للبكاء من خلاله، فإنه يصبح في وسعنا تحديدُ غائبه بالأرض الفقيدة. حتى إذا وصل الى قوله مخاطباً أباه:

هذا غيابك كلهُ شجرٌ، يطلُّ عليكَ منكَ ومن دخاني[١]

تكَشّفَ لنا أن الأرض الفقيدة أرضٌ قتيلة. فالأب كان غائباً عند موتها. وكان عليه أن يقوم بفعلٍ ما يحول بينها وبين الموت. ولكنه بقي منعّم البال، هادىء النفس، يحولُ احتراق ابنه إلى ظلٍ وارف في نعيمه. أفلا تنطوي الصورة هنا على أن الابن وحده هو الذي حاول أن يدفع عن أمه، ويردَّ غائلة الموت؟.

أنا من رعاة الملح في الأغوار. ينقر طائر

لغتي، ويبني عشَّ زرقته المبعثر في خيامي.[٢]

فالدرويش من رعاة الملح في الأغوار. والملح رمز الوفاء عند العربي. والدرويش نموذج الوفاء للأرض، يرعى حرمتها وذمامها، يغنّي حريتها، ويبعث الأمل في استردادها. ولئن كانت لغته هي التي تبني عش الأمل المبعثرَ في خيام اللاجئين، إن الزرقة هي التي ترسم أفق العودة، في حين يرسم الطائر سرعة الإنجاز. فهل من بلدٍ يصنعه الدرويش على هواه؟:

هل من بلدْ

ينسلُّ مني كي أراهُ، كما أريدُ، وكي يراني

في الشاطىء الغربي من نفسي على حجر الأبدْ؟[٣]

إن الدرويش يطالب بحقه في وطنٍ يصنعه هو لا الآخرون، وطنٍ يحتضنه لحظة غروبه الأبدي، وطنٍ يكون له فيه قبر.

---

(١)ـ السطر الخامس عشر من القصيدة.

(٢)ـ السطران العاشر والحادي عشر من القصيدة.

(٣)ـ السطور ١٢ ـ ١٣ ـ ١٤ من القصيدة.

هذه هي أرض الدرويش وقـد تحـولت إلى أم يحنّ إليهـا ، ويحلم بالدفء في رحمهـا . ولكنها أمٌ ضائعةٌ ولاطريق تؤدي إليهـا ، وأمٌ فقيدةٌ ولاأحد يعترف بموتها، وأمٌ قتيلةٌ ولاأب يحمي الحمى ويصون الديار .

هكذا نجد أنفسنا أمام موقفين متباينين من قضية الأرض، موقف الابن الذي يندب وينوح، ومـوقف الأب الذي غضّ الطرف عن مـوتهـا وراح يلتمس الرّفاه على جثتها .

وانطلاقا من هذين الموقفين المتباينين تسلك القصيدة دربين متباينين، درب الآلام الذي يجتـازه الابن وأمـه صعـوداً إلى الجلجلة، ودرب الأب الغارق في نعيم الغياب .

فأما الدرب الأولى فإن القصيدة تجتازها من السطر السادس عشر وحتى السطر الثالث والستين . وأما الدرب الثانية فتجتازها القصيدة من السطر الرابع والستين وحتى السطر السابع بعد المائة .

* * *

١ ـ درب الآلام :

ومن اقتفـاء الخطوات على هذه الدرب وجدنا أنهـا تتوزع في ثلاثة أنساق يتألف كل منها من أربعة منصوصات «Énoncés» . ولقد رأينا أن نقدم كل ذلك في جدول يحترم البعـدين التـزامني «Synchronique» والتـزمني «diachronique» للمنصوصات . فأما البعد التزامني فتمثله منصوصات كل نسق حسب تتابعها الزمني . وأما البعد التزمني فتمثله المنصوصات المتشابهة في الأنساق الثلاثة .

وغنيٌ عن البيان الإشارة إلى الجدول البنيوي الذي قدمه «كلود ليڤي ستروس» لأسطورة أوديب(١) . فمن روح تلك الطريقة وشفافيتهـا تنبع طريقتنا في بناء الجدول التالي :

(١) "Anthropologi structurale" -Cl- Lévi- Strauss" - Tome 1-p.p 225.... 255- éd; plon - Paris 1958 - 1947.

المصوصات	١	٢
الأنساق	نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجدْ أحداً يهزُّ سريرها: هدأتْ قوافلهم فنامي. .	وبحثت لاسمي عن أبٍ، فشقتني عصاً سحرية، فتلاي أم رؤياي تطلع من منامي؟ لاريحَ ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا لاريحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر لا رايات للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا أصوات للأحياء كي يتبادلوا خُطَبَ السلام.
٢	أوقفْ حصانك تحت نخلتنا . . .	أتيتَ . . . ثم قتلتَ . . . ثم ورثتَ، كي يزداد هذا البحر ملحاً؟
٣	هذا أنا، وأنا أنا. وهنا مكاني في مكاني والآن في الماضي أراكَ، كما أتيت، ولاترانى	والآن في الماضي أمسي، لحاضري غده . . . فينأى بي زماني عن مكاني حيناً، وينأى بي مكاني عن زماني

٤	٣
والبحر يحمل ظلي الفضيَّ عند الفجر، يرشدني إلى كلماتي الأولى تندي المرأة الأولى، ويحيا ميتاً في رقصة الوثنيِّ حول فضائه، ويموت حياً في ثنائي القصيدة والحسام ما بين مصر وبين آسيا والشمال. . . فيا غريبُ	الأنبياء جميعهم أهلي، ولكنَّ السماء بعيدةٌ عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامي. . .
وأنا أنا أحضرُ عاماً بعد عام فوق جذع السنديان	. . . . على طرق الشام يتبادل الغرباء في ما بينهم خوذاً سينبت فوقها حبقٌ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُّ من البيوتْ والبحر مات، من الرتابة، في وصايا لا تموتْ وأنا أنا، إن كنت أنتَ هناك أنتَ، أنا الغريبْ عن نخلة الصحراء منذ ولدتُ في هذا الزحام وأنا أنا، حربٌ عليَّ وفيَّ حربٌ. . . يا غريبْ علّقْ سلاحك فوق نخلتنا، لأزرعَ حنطتي في حقل كنعانَ المقدس. . . خذْ نبيذاً من جراري خذْ صفحة من سفر آلهتي. . . وقسطاً من طعامي وخذ الغزالة من فخاخ غنائنا الرعوي، خذْ صلوات كنعانية في عيد كرمتها، وخذْ عاداتنا في الريِّ. خذْ منا دروس البيت. فَضعْ حجراً من الآجرِّ، وارفعْ فوقه برج الحمام لتكون منا إن أردتَ، وجارَ حنطتنا. وخذْ منا نجوم الأبجدية، يا غريبْ واكتبْ رسالات السماء معي إلى خوف الشعوب من الطبيعة والشعوبْ واتركْ أريحا تحت نخلتها، ولا تسرقْ منامي و حليب امرأتي، وقوتَ النمل في جرح الرخام!
والبحرُ ينزل تحت سطح البحر كي تطفو عظامي شجراً. غيابي كلّهُ شجرٌ. وبابي ظلّهُ قمرٌ. وكنعانيةٌ أمي. وهذا البحر جسرٌ ثابتٌ لعبور أيام القيامة.	والأنبياء جميعهم أهلي، ولكنَّ السماء بعيدةٌ عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامي

أما الآن وقد استقرت المنصوصات على هذا النحو، فقد قررنا أن نبدأ بقراءتها أمثالياً 'Paradigmatiqument'، أعني من خلال انتماء كل مجموعة منها إلى عمود معين. حتى إذا ماانتهينا من قراءة الأعمدة الأربعة عدنا إلى المنصوصات في تسلسلها الأفقي، أعني في أنساقها.

ولئن كان من شأن كل ذلك أن يمنحنا البنية العميقة للنص، إنه لن يحرمنا من لذة الصور الشعرية ومايحفل به من حرارة وامتلاء.

- في المنصوص الأول من العمود الأول تظهر «أريحا» طفلةً يتيمةً مستسلمةً للرعب والسهاد. والصورة هنا تنهل من مصدرين، توراتي وقرآني، فضلاً عن أنها تشع في اتجاهين، قديم وحديث.

فأما المصدر التوراتي، فإنه يزودنا بصورة من أعنف صور الغزو في التاريخ[١]. لقد بقيت «أريحا» سبعة أيام مسهّدةً لاتنام. وفي كل يوم من الأيام الستة الأولى كان العبرانيون يدورون حولها دورة واحدة، وفي اليوم السابع داروا سبع دورات متتالية. حتى إذا ماجاءت الدورة الأخيرة وأمر «يشوع» شعبه أن يهتف هتاف رجلٍ واحد، وأن يضرب بالأبواق ضربة رجلٍ واحد، سقط السور في مكانه. ودخل اليهود إلى المدينة بعد أن حرّموا كل ما فيها للرب إلا البغي «راحاب» استحياها و أهلها «يشوع» اعترافاً بما قدمته لجواسيسه.

هذه هي «أريحا» القديمة وقد استحضرها الدرويش ليرسم بها صورة لـ «أريحا» الجديدة. و «أريحا» الجديدة رمزٌ لفلسطين المعاصرة وماتعرضت له من رعب وتسهيد. فالغزاة قافلةٌ إثر قافلة[٢]، وفلسطين ماتكاد ترخي أجفانها للنوم حتى تجد مَنْ يؤرقها بالخوف والرعب.

فإذا انتقلنا إلى المصدر القرآني وجدنا «مريم» العذراء وحيدةً خائفةً تنتبذ لنفسها مكاناً بعيداً عن القوم: «فحملته فانتبذت به مكاناً قصياً».

(١) - «الكتاب المقدس» - سفر «يشوع» - الإصحاح السادس.
(٢) - عد إلى السطر ١٧ من القصيدة.

فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت ياليتني متُّ قبل هذا وكنت نسياً منسياً. فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سرياً. وهزِّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً» [١].

فلقد حملت العذراء، وألجأها الطلق إلى جذع نخلة تستند إليه وتلقي بحملها المقدس في حزن ورعب. وهنا يتم المزج بين المصدر القرآني والمصدر التوراتي لتظهر «أريحا» الجديدة طفلةً يتيمةً خائفةً تحت نخلتها القديمة[٢]. فالنخلة في هذا السياق تعني الوحدة. و«أريحا» الجديدة تجد نفسها ـ مرة أخرى ـ في ظلّ وحدتها القديمة. وفي ظلّ غياب الأب الذي يهدّئ من روعها، ويهزّ سريرها تبقى فلسطين وحيدةً مسهّدة لاتنام. ويبقى ابنها وجده الذي يهدهد من أوجاعها، ويترقب من أجلها لحظات هدوء القوافل كي تنام. ولعلّ الدرويش هنا يشير في أذهاننا ذكرى النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨. ففي هذا العام، وفي ظلّ غياب الأب العربي، وجدت فلسطين نفسها وحيدةً مروّعةً ومامن أحد يمدُّ لها يد العون.

ـ في المنصوص الثاني يعيدنا الدرويش إلى حقيقتين، جغرافية وتاريخية. فأما الحقيقة الجغرافية فهي أن فلسطين ـ كجزء من سورية ـ كانت عبر التاريخ ممراً إجبارياً للطريق الدولي العظيم. وفي هذا الممر كانت القوافل تتلاقى، والسيوف تتقاطع، والأفكار ترُسي. وأما الحقيقة التاريخية فهي النزاع الدائم بين البدو والحضر. ومن المؤرخين مَن ذهب إلى أن هذا النزاع يغطي جانباً كبيراً من تاريخ المنطقة. فالبدو الجياع الطامعون في حياة الاستقرار كانوا يتغلغلون في المناطق الحضرية بالسيف أو بالسلم. ولم يكن تاريخ العبرانيين القدماء فيما يروي الكتاب المقدس بالذات إلا تاريخاً لهذا العبور من البداوة إلى الحضارة[٣].

---

(١) ـ «القرآن الكريم» ـ «سورة مريم» ـ الآيات من ٢٢ وحتى ٢٥.

(٢) ـ عدْ إلى السطرين ١٦ ـ ١٧ من القصيدة.

(٣) ـ «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» ـ الجزء الأول والثاني ـ فيليب حتي ـ ترجمة الدكتور كمال اليازجي ـ مراجعة وتحرير الدكتور جبرائيل جبور ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ط٣ ـ ص. ص٤٦ـ٤٧ و ٦٤...٦٦.

وربما كان في هذا مايكفي لتأويل الصورة الشعرية في المنصوص الثاني .

فالدرويش يخاطب الغريب، ويدعوه إلى أن يوقف حصانه تحت نخلته[1]. وريثما تتجدد هوية الغريب، فإننا سنقتصر على القول إنه الغريب عن أرض كنعان .

وفي دعوة الدرويش كَرَمٌ وحسنُ ضيافة . فالنخلة تُقدِّم الظلَّ والثمر . والدرويش عندما يدعو الغريب إلى إيقاف حصانه تحت نخلته ، إنما يدعوه ليستظلَّ بظلها ويأكل من ثمارها . إنه يقاسمه ثروته ، ويقول له بصيغة أخرى : نزلتَ أهلاً ووطئت سهلاً .

ـ ولكن الغريب لم يأت ضيفاً ولاشريكاً ، وإنما جاء غازياً وارثاً للأرض . وهنا يأتي المنصوص الثالث ليؤكد فيه الدرويش على هويته وتشبثه بالأرض[2]. فهويته راسخة لاتتغير . والأرض التي يقف عليها ثابتةٌ لاتهتز . وهو يرى الغريب ، ولكنَّ الغريب لايراه . فلقد تمرس الدرويش في معرفة الغريب فجاءت صورته الحاضرة مطابقة لصورته الماضية . ولكنَّ الجديد الآن أن الغريب لايدرك ماسيؤول إليه الدرويش .

فالدرويش كنعانيٌّ ينبعث من رماده . هويته السنديانةُ دائمةَ الاخضرار . والأرض التي تحتضنها أرضٌ لايزيدها الموت إلا تفتحاً للحياة . وإذا كان الغريب عاجزاً عن قتله فإنه عاجزٌ عن إرث أرضه .

هذه هي منصوصات العمود الأول . وهي كما نرى منصوصاتٌ خاصةٌ بالأرض . فالسمة المشتركة بينها هي الأرض . والأرض محاصرةٌ أولاً ، مهاجمةٌ ثانياً ، ولكن القتل والعنف لايزيد الدرويش إلا إصراراً على التشبث بها والحق في امتلاكها .

ـ في المنصوص الأول من العمود الثاني يبحث الدرويش عن انتماءٍ فتشقُّهُ عصاً سحريةٌ ، وتحوله إلى طريق[3]. والصورة هنا قرآنيةٌ توراتية .

---

(١) ـ السطر ٣١ من القصيدة .

(٢) ـ السطران ٥٤ ـ ٥٥ من القصيدة .

(٣) ـ السطر الثامن عشر من القصيدة .

ففي التوراة «قال الرب لموسى مالكَ تصرخ إليّ: قل لبني إسرائيل أن يرحلوا، وارفعْ أنت عصاكَ ومُدَّ يدك على البحر وشُقّهُ، فيدخل بنو إسرائيل في وسط البحر على اليابسة»[1].

وفي القرآن الكريم «فأوحينا إلى موسى أن اضربْ بعصاك البحر فانفلق»[2].

هذه هي خلفية الصورة الشعرية، فكيف يستثمرها الدرويش؟

لقد بحث موسى عن انتماء فوجده في الأرض الموعودة. وكانت المعجزة التي جاءت على يديه أنه شقّ البحر فتحوّل البحرُ إلى طريق لعبور الأحياء. ولكنَّ الدرويش وهو يبحث عن انتماءٍ يتحول إلى طريقٍ لعبور الأموات. ويتساءل الدرويش عما إذا كان مايراه حقيقةً أم مجرد رؤيا[3].

ولكنَّ الرؤيا تتحول - بدورها - إلى كابوس ينهض الشاعر على هوله فيرى جثث القتلى وهي تملأ التاريخ الكنعاني في فلسطين. فمن «أريحا» التي حُرِّمَتْ بحياتها وأحيائها للرب إلى دير ياسين وكفر قاسم وصبرا وشاتيلا يتحدد تاريخ الدرويش بأنه تاريخ لاينتهي من القتل.

ولعلَّ الطفل المختبىء في الدرويش يلعب دوراً في بناء الصورة. ففي السادسة من عمره أيقظته أمه فجأةً ووجد نفسه يعدو بين التلال والجبال يطارده رصاصٌ لايفهم له معنى. وبعد ليلة من التشرد والهروب، ليلة دامية من الزحف على البطن تارةً، والسير الحافي القدمين تارةً أخرى، وجدَ الدرويش نفسه لأول مرةٍ خارج حدود وطنه، ولأول مرةٍ في حياته سمع اسم لبنان[4].

فقرية الدرويش تنضمُّ إذاً إلى قافلة القرى الفلسطينية التي هُدِّمت، وينضمُّ تاريخ الدرويش الى هذا الكابوس الذي ليس لهوله انتهاء:

---

(١) - «الكتاب المقدس» - سفر الخروج - الإصحاح الرابع عشر.

(٢) - «القرآن الكريم» - سورة الشعراء - الآية الثالثة والستون.

(٣) - السطر التاسع عشر من القصيدة.

(٤) - «محمود درويش شاعر الأرض المحتلة» - رجاء النقاش - ص. ص ٩٠ ... ١١٦.

لاريحَ ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا .
لاريحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر،
لارايات للموتى لكي يستسلموا فيها ، ولا
أصوات للأحياء كي يتبادلوا خطب السلام[١] . . . .

فالشاعر يبحث عن ريح ترفعه إلى أعلى من الماضي، ريح تفصل الموت عن الحياة، ولكنه لايراها .

ومرة أخرى نجد الدرويش يغرف من القرآن والتوراة . فالريح التي ترفع إلى أعلى ريحٌ قرآنية . والريح التي تفصل موجةً عن ملح البحر الميت ريحٌ توراتية . وكلتا الريحين تتدخل بمعجزة إلهية لقلب الأوضاع القائمة . ففي القرآن الكريم أن الله أرسل - في غزوة الخندق - ريحاً وجنوداً على المشركين لبلبلة صفوفهم، وقلب الأوضاع على رؤوسهم : «ياأيها الذين آمنوا اذكروا نعمة الله عليكم إذ جاءتكم جنود فأرسلنا عليهم ريحاً وجنوداً لم تروها، وكان الله بما تعملون بصيراً»[٢] . وفي سفر «يشوع» أن الرب تدخَّل لرفع مياه الأردن عن الأرض، والسماح للشعب اليهودي بالعبور[٣] .

ولكنَّ الدرويش محرومٌ من المعجزتين . فلاريح ترفعه إلى أعلى من ماضيه، ولاريح ترفع موجةً عن ملح هذا البحر الميت . فالموت ماضٍ مستمرٌ مذ كانت «أريحا» تحت نخلتها القديمة . والموت حاضرٌ مستمرٌ في قتله للوجه الحيِّ من هذا البحر : إن الدرويش - بكلمة أخرى - لايرى معجزةً تفصل بين القتل والقتل، معجزةً تلجم القتل وتعزل موجةً واحدةً من أمواج الحياة عن بحر الموت .

ومما يزيد في الصورة ظلمة، ويقضي على أي احتمال بمعجزة، أن الأموات الذين يسقطون، إنما يسقطون بلا راية، وأن الأحياء الذين

---

(١) - من السطر ٢٢ إلى ٢٥ في القصيدة .
(٢) - «القرآن الكريم» سورة الأحزاب - الآية التاسعة .
(٣) - «الكتاب المقدس» - سفر «يشوع» - الإصحاح الثالث .

يعيشون، إنما يعيشون بلا هوية. فلا الأموات معترَفٌ بموتهم، ولا الأحياء معترَفٌ بوجودهم، هذا هو تاريخ العلاقة بين الفلسطينيين والإسرائيليين. فالفلسطينيون محرومون من أي وضع قانوني يمكن أن يوقّعوا تحت رايته وثيقة استسلامهم!!

ولعلنا نلاحظ أن المعجزة التي يبحث عنها الدرويش ولاتأتي هي هذا الوضع القانوني للإنسان الفلسطيني. فمثل هذا الوضع هو الذي يمكّن المهزوم من الاعتراف بهزيمته، والحصول على الامتيازات والضمانات التي يحصل عليها المهزوم. ولكنّ واقع الحال أن الفلسطينيين بلا دولة مما يجعل أمواتهم وأحياءهم خارج أي اعتراف. فموتاهم فدائيون يسميهم عدوهم إرهابيين ويُسقط عنهم أية حقوق. وأحياؤهم ينضوون في ظل منظمة جاهزة للتفاوض وتبادُل خطب السلام. ولكنها منظمةٌ غير معترف بها، فضلاً عن أنها لاأرض ولاوطن، أعني لاراية تتفاوض تحتها.

وخلاصة القول إن الدرويش يسمي المعجزة ريحاً، ويُلْبِس الريح ثوب الحالة القضائية التي يمكن أن تقلب الأوضاع القائمة. ولكنه لامعجزة ولاريح، وإنما موتٌ ومذبحة.

ـ وهنا تبرز هوية الغريب. ففي المنصوص الثاني[1] أن الغريب لم يدخل المنطقة مسالماً، وإنما جاءها غازياً، لم يوقف حصانه تحت نخلة «أريحا» وإنما ظلّ يدور حول أسوارها، لم يعلّق سلاحه عليها، وإنما استخدمه للرعب والقتل. والغريب لم يتقاسم الأرض مع أصحابها الكنعانيين، ولكنه جاء ليرثها، ولم يسعَ إلى التعايش معهم، ولكنه قضى عليهم ليأخذ مايملكون. إن الغريب ـ بكلمة واحدة ـ لم يعمل للتخفيف من ملوحة البحر، بل زاده ملحاً على ملح، موتاً على موت.

ـ ويأتي المنصوص الثالث من العمود الثاني ليؤكد فيه الدرويش أن ماضي علاقته مع الغريب هو الدليل إلى مستقبلها. والمفارقة التي تذهل الشاعر أنه وهو ينظر إلى مستقبله بدءاً من ماضيه إنما يرى نفسه في حاضر

(١) ـ السطران ٥١ ـ ٥٢ من القصيدة.

ينفصل الزمان فيه عن المكان. فالزمان الحاضر إعلانٌ لحقوق الإنسان، والمكان الحاضر تهجيرٌ وقتلٌ واحتلال. إن الفلسطيني يعيش الزمان الحديث في مكانٍ بربري. والغريب في الأمر أن هذا التعامل الذي يخضع له الإنسان الفلسطيني، أعني إخراجه من الزمن الذي يعيش فيه، إنما يتمُّ باسم الأنبياء.

وخلاصة القول في منصوصات العمود الثاني إنها خاصةٌ بالقتل. فالسمة المشتركة بينها جميعاً هي استمرارية المجزرة. والمجزرة مستمرةٌ لسببين، الأول أن الفلسطيني محرومٌ من أي وضع قانوني يحفظ له حقوقه كإنسان، والثاني أن الغريب مصرٌ على امتلاك الأرض لاتقاسمها، وعلى القتل لا التعايش في ظل نخلة واحدة.

* * *

فأما منصوصات العمود الثالث فمخصصة للسلام.

ـ وخطاب السلام يبدأ عند الدرويش من أن الأنبياء جميعهم أهله[1] وسواءٌ توحَّدَ هذا الخطاب مع الخطاب الإسلامي، أو جاء من خارجه، فإنه على أهمية كبرى في هذا السياق. فالدرويش يعترف بأنبياء عدوه، ويحترم قدسية لاهوته، ولكنه مايلبث أن يحس بالخيبة والمرارة وهو يرى إلى عدوه يقتله باسم الأنبياء، ويبحث عن تسويغ ذلك في اللاهوت. وإذا حاول الدرويش أن يستعيد خطاب السماء أدرك القطيعة بين السماء والأرض، وأدرك أن محاولته قبض الريح.

ولعلنا نلاحظ هنا أن خطاب السلام ـ في هذا المنصوص ـ يتفجر من قلب المجزرة فكأنما يجيء هذا الخطاب تعبيراً عن الدهشة التي أصابت الشاعر الفلسطيني وهو يرى كيف تعايشت في كنفه كل الأديان، فبات عاجزاً عن فهم مايحل به باسم الأديان.

وهنا نقبض على حقيقة أخرى في هذا المنصوص. فالدرويش لايدعو الى السلام ولكنه يرى السلام معطىً سابقاً، وحقيقةً قبليةً عاشها شعبه على

(١) ـ السطران ٢٠ ـ ٢١ من القصيدة.

مر القرون. فوطنه وطن التعايش الذي نادت به السماء، وجاء هو ليردد هذا النداء. ومن عجب أنه هو الذي يعتنق رسالة السماء، ويردد خطابها، يجد نفسه ـ وباسمها ـ في قلب المجزرة.

نحن إذاً أمام قطيعتين، الأولى بين السماء والأرض، ويمثلها اختراق الغريب لخطاب السماء، وتفسيره المشوه لدعوتها. والثانية بين الشاعر وكلامه. فالشاعر تعلّم أن يردد كلاماً هو كلام السماء، ولكنه كلامٌ لا أحد يصغي إليه، ولا أذن تنفتح عليه.

ـ وفي المنصوص الثاني ـ وهو أطول منصوصات الجدول ـ يبسط الدرويش أسس السلام. وفي هذا المنصوص بالذات يبدو الدرويش كنعانياً على أفضل وجه. فقد برهن الكنعانيون فيما يقول المؤرخ «فيليب حتي» من خلال تاريخهم الطويل أنهم كانوا يحبون السلم، ولا يميلون إلى الأعمال الحربية. وكانوا يوجهون اهتمامهم إلى نواحي التجارة والفن والديانة، وليس إلى الحرب»[1].

وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الأساس الأول من أسس السلام وهو أن ينزع الغازي خوذته[2]. فتاريخ المنطقة بكامله يقوم على هذه الحقيقة. ففي كل مرة كانت المنطقة تتعرض لهجمة من هجمات البدو وغيرهم، كانت سرعان ماتمتصُّها، وتتوصل إلى صيغة من صيغ التعايش مع أصحابها الذين يلقون خوذهم ويستقرون. وعلى مقبرةٍ من الخوذ الفولاذية «ينبت حبقٌ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُّ من البيوت»[3].

فالغزاة يدفنون خوذهم ويزرعون فوقها الحبق. والكنعانيون يُطلقون الحمام من بيوتهم لالتقاط هذا الحبق وتوزيعه. وإذا كان الحمام تعبيراً عن الرغبة في السلام والعيش المشترك، فإن الحبق تعبير عن الرهافة والحساسية. والرهافة هنا تقابل القسوة التي يتميز بها الحديد والفولاذ. ولكنَّ خصوصية

(١) «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» ـ (فيليب حتي) ـ المصدر نفسه ـ ص ٩٢.
(٢) ـ السطر ٣٢ من القصيدة.
(٣) ـ السطران ٣٢ ـ ٣٣ من القصيدة.

الحبق لاتتوقف عند حساسيته ورهافته، وإنما تتعداها إلى قدرته على معالجة الجراح[١]. فكأن الغازي وهو يرمي خوذته ويزرع فوقها الحبق إنما يزرع مايداوي به الجراح التي فتحها.

ولكن الدرويش يرى في العبرانيين غزاةً من نوعٍ آخر. ومما يضاعف من دهشته أن شريعة «موسى» تدعو إلى الحياة، ولكنَّ أتباعها يعملون بالموت[٢]. فأول وصية من وصايا «موسى»: «لاتقتل»، ولكنَّ الدرويش يرى القتل شريعةً تغزو مصدر الحياة. ومما يحزُّ في نفس الدرويش أنه وهو يفترض الأبدية في وصايا «موسى»، إنما يراها تموت. فأتباعه لم يعملوا بها، ولابشرعة هذه المنطقة وسنَّتها. فلئن كانت شريعة «موسى» تدعو إلى احترام الحياة إن حقيقة الأمر أن الموت يأتي حتى على هذه الشريعة بالذات.

وإزاء هذه الحقيقة لايملك الدرويش إلا أن يؤكد هويته من جديد. فهو يكون كما يكون الغريب[٣]. هذا هو خطابه وهذه هي لغته: إنني مضياف، ولكنْ، مَنْ أنت؟. هل جئت لتدفن خوذتك وتوقف تحت نخلتنا حصانك؟ إن كنتَ كذلك فها أنا مرسلٌ حمامي في اتجاه حبقك.

والمفارقة في الصورة أن خطاب الدرويش للغريب هو خطاب الغريب للغريب. فللمرة الأولى في القصيدة تظهر مفردة الغريب خاصة بالدرويش.

نحن إذاً أمام غريبين، كلّ منهما في مواجهة الآخر. الأول عبري، والآخر فلسطيني. وإذا كان مجيء الأول هو الذي غرَّب الثاني، وأبعده عن نخلة الصحراء وحرَّم عليه الراحة والسكينة منذ ولادته، فإن الغريب الثاني محافظٌ على هويته، مستعدٌ دوماً للسلام. والدرويش في كل ذلك إنما ينتظر الإشارة الأولى، فما إن يعلِّقُ الغريب سلاحه حتى يتخلى الغريب عن قرار الحرب، وينشغل بزراعة الأرض.

(١) - "Dictionnaire des symboles" - "J. chevalier" - et "Alain Gheerbrant" - éd; seghers et éd; Jupiter - Paris - 1973.

(٢) - السطر الرابع والثلاثون من القصيدة.

(٣) - السطر الخامس والثلاثون من القصيدة.

وفي غنائية بالغة الحرارة والتأثير يعزف الدرويش سيمفونية العطاء الكنعاني.

هاهو الدرويش ذراعان ممدودتان، وراحتان مليئتان بكل مازوده به تراثه الكنعاني. هاهو يضع أمام الغريب كل مالديه. فمن النبيذ في الجرار، إلى الغزالة في الفخاخ، إلى الطعام والشراب، والطقوس والعبادات... كل هذا يبسطه الدرويش أمام عدوه، ويضيف إليه نجوم الأبجدية التي لم يبخل يوماً في توزيعها على الشعوب.[(١)]

والدرويش في كل ذلك إنما يشير الى مجموعة من الحقائق التاريخية التي تتصل بالعلاقة بين الكنعانيين والعبرانيين. فلحسن الحظ - كما يقول المؤرخ «فيليب حتي» - «أن الكثير من خير ماتركه التراث الأدبي الكنعاني اقتبسه العبرانيون ودخل في كتاباتهم المقدسة. وينطبق هذا بخاصة على القطع الغنائية والحكم التي استعارها سفر الأمثال والمزامير ونشيد الأنشاد، وعلى الأخبار الخرافية التي دخلت في سفر التكوين وفي قصص الأنبياء. ولم يكن هذا الأمر معروفاً إلى أن اكتشفت مدينة أوغاريت، وكانت في عالم النسيان»[(٢)].

وفي موقع آخر يذهب «فيليب حتي» إلى أن سورية «برهنت مرة أخرى - بعد مجيء العبرانيين - على مقدرتها في امتصاص الدخلاء الرحَّل أو نصف الرحَّل، بتشجيعهم على أن يصبحوا مستقرين، وأن يتركوا ذلك المصدر الغريب لقوتهم وهو التنقل. فقد أتى الشعب الذي عرف فيما بعد بالعبرانيين بشكل متجولين ومغامرين ومرتزقة وجنود لا ارتباط لهم، ثم استقروا بالتدريج بين السكان الذين سبقوهم وفاقوهم في مدينتهم، وتعلموا منهم حرث الأرض وبناء المنازل وممارسة فنون السلم، وأهمّ من ذلك القراءة والكتابة»[(٣)].

---

(١) - من السطر ٣٩ وحتى السطر ٤٦ من القصيدة.

(٢) - «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» - المصدر نفسه - ص ١٢٣.

(٣) - المرجع السابق ص ١٩١.

ولكن النص يتعدى ذلك إلى فضل الكنعانيين على الآخرين في تعميم الحضارة والمدنية. فالكنعانيون هم الذين أدخلوا عبادة «ديونيزوس» إلى بلاد اليونان وهم الذين أعطوا العبرانيين آلهتهم التي صنعوا منها الإله الواحد.[١]

وكلٌّ ذلك يضعه الدرويش بين يدي الغريب شريطة أن يعلّق سلاحه، أن يكفَّ عن بداوته، وأن يكون جار حنطته لا سارقها[٢]. وتستوقفنا هذه العبارة الأخيرة على نحوٍ خاص. ففيها تظهر فكرة التقسيم وإن لم تكن القسمة محدَّدة بشكلٍ دقيق. إنها قسمةٌ تنطوي على احتفاظ الجارين كلٍ بممتلكاته في إطارٍ من التعايش وعدم الاعتداء.

وهنا يتخذ جوهر الدين عند الدرويش. فالدين يبعد خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب. إنه سلاحٌ ضد الطبيعة، ومبدأ لتنظيم العلاقات بين البشر. فليتقدم الشاعر خطوةً أخرى، وليدعُ الغريبَ إلى صناعة الأديان معاً، وكتابة رسالات السماء[٣].

فهل يتخذ الغريب قراره الأخير؟. هل يترك «أريحا» هادئةً مطمئنة البال؟. هل يأمن الدرويش على أحلامه وحليب امرأته، وقوت النمل في جرح الرخام؟[٤].

إنها التفاتةٌ جامعةٌ تتحول معها الأرض إلى أمٍ أولى لكل الفلسطينيين، أمٍ لأجيالهم الراحلة والمقبلة. ففي حليب امرأة الدرويش إشارةٌ إلى الإلهة الكنعانية التي ترتسم «عاريةً ويداها على جانبيها أو تمسكان بثدييها كما لو أنها تعطي الغذاء»[٥].

ـ فإذا انتقلنا إلى النصوص الثالث من العمود الثالث وجدناه تكراراً

(١) ـ السطران ٣٩ ـ ٤٠ من القصيدة.

(٢) ـ السطر ٤٥ من القصيدة.

(٣) ـ السطران ٤٧ ـ ٤٨ من القصيدة.

(٤) ـ السطران ٤٩ ـ ٥٠ من القصيدة.

(٥) ـ «تاريخ سورية وفلسطين ولبنان» ـ المرجع نفسه ـ ص. ص ١٣٠ . . . ١٣٢ .

حرفياً للمنصوص الأول[١]. ويؤكد انغلاق العمود على مثل ماانفتح عليه أن السلام حقيقةٌ مسبقةٌ عاشها الدرويش. فالسلام خطاب السماء الذي توارثه الدرويش عن الأنبياء جميعاً قبل أن يقوم بعرضه على الغريب. لكنَّ الدرويش يرى السماء تبتعد عن الأرض، ويرى البشر وهم يُبعدون خطاب السماء. ويبقى السلام الذي يردده الدرويش خطاباً يدور في الفراغ.

وخلاصة القول في منصوصات العمود الثالث أن الدرويش داعية سلام. ولكنَّ التاريخ يستوقفه مرتين، مرةً ليذكره بأن العبرانيين لم يتقيدوا بالوصايا العشر، ومرةً ليذكِّره بأن الغريب لم يوقف حصانه حول أسوار «أريحا»، وإنما راح يقتل ويرث الأرض. فالسلام معطىً سماويٌّ أزليٌّ، ولكنه مخترقٌ من الغريب. والدرويش يعيد خطاب السلام، ويحدد محتواه من جديد، ولكنه يصطدم بالواقع القديم نفسه. فترسيلته لاتصل إلى الغريب، أو قلْ إن الغريب لايعيرها أذنيه.

* * *

وأما العمود الرابع فينفرد بمنصوصات البعث.

ـ والمنصوص الأول انبعاثٌ لقمر «أريحا» عند الفجر. والقمر غير مذكورٍ نصاً، ولكنه مرسومٌ صورةً:

والبحر يحمل ظلِّيَ الفضيَّ عند الفجر، يرشدني إلى
كلماتيَ الأولى لثدي المرأة الأولى، ويحيا ميتاً
في رقصة الوثني حول فضائه،
ويموت حياً في ثنائي القصيدة والحسامِ،
مابين مصر وبين آسيا والشمال... فيا غريب[٢]

فالقمر ظلٌّ فضيٌّ يحمله البحر عند الفجر، ويحمل معه ظلَّ الشاعر الذي أصبح واحداً والقمر. أوليس الدرويش ابن «أريحا» مدينة القمر؟.

(١) ـ السطران ٥٩ ـ ٦٠ من القصيدة.

(٢) ـ السطور من ٢٦ إلى ٣٠ من القصيدة.

ولئن كان من النادر أن يحمل البحر قيمةً إيجابيةً في شعر الدرويش، إنه هنا يحمل قيمةً إيجابيةً مضاعفة. فعلى الرغم من أنه بحرٌميت، إنه يحمل إشارة البعث، وبداية الدورة الجديدة التي يرمز إليها الفجر. هذا من جهةٍ، ومن جهة أخرى، فالبحر يرشد الشاعر إلى كلماته الأولى التي دمدم بها لثدي المرأة الأولى. والمرأة هنا هي الأرض في صورة الإلهة الكنعانية التي تقدم ثدييها المليئين بالحليب. فالأرض أمٌ تغذّي أولادها. والبحر - بما يحمله من دلالة الملح - يذكّرُ الشاعر بواجب الوفاء للأرض. أوليس الدرويش من رعاة الملح في الأغوار؟.

ولكنْ، كيف يعبّر الوفاء عن نفسه؟ وما المحتوى الذي تضفيه صورة البعث؟.

إنه الخلود في الشهادة دفاعاً عن الأرض. وهو خلودٌ تجسده رقصة الوثني في دفاعه عن فضائه. فالوثني يرقص حول فضائه رقصة الحرب، ويدخل في استشهاده عالم الخلود. وما القمر الذي ينبعث هنا إلا الفلسطيني الذي يسقط دفاعاً عن أرضه ليحيا في فلسطيني آخر ينهض بدوره دون انقطاع.

فإذا شئتَ أن نتوغل بعيداً في الصورة قلنا إن الدرويش يشير إلى الانتفاضة. فالقمر قمر «أريحا». وقمر «أريحا» يرمز إلى فلسطيني الداخل. وأما فضاؤه فالأرض الكنعانية التي لايذكرها الشاعر باسمها الصريح وإنما يرسم حدودها.

والانتفاضة كالرقص لغة الجسد. إنها التحام الجسد بالأرض عبر الحجر، أو قلْ إنها قتالٌ على الأرض بالأرض، وعن الأرض بالأرض.

- وفي المنصوص الثاني يرتسم البعث في صورة السنديان. (١) والسنديان ورقٌ أخضر دائم الاخضرار. والفلسطيني هو هذه الحياة المتجددة التي لايعتريها الذبول. ومن اللافت هنا أن أوراق السنديان وهي تتجدد من جذرٍ واحدٍ كأنها تقول إن البعث الذي يعلنه الدرويش ليس بعث الفرد وإنما

(١) - السطر ٥٣ من القصيدة.

بعث النوع، أعني الشعب. فالبعث هنا ـ على غرار ما رأينا في صورة الشهيد ـ هو هذه الحياة المتجددة، حياة الشعب في أجياله المتعاقبة. وتأتي الحياة المستمرة هنا بالمقابلة مع الموت المستمر هناك. فكأن الدرويش يقول: كلما تكاثر الموت تجددت الحياة. إن الشجرة الفلسطينية راسخةٌ صلبةٌ خالدةٌ كالسنديان.(١)

ـ وفي المنصوص الثالث والأخير تكبر صورة البعث حتى تشمل الكنعانيين جميعاً بلا استثناء. فالدرويش من أم كنعانية. أمه هي الأرض. غيابه عنها موتٌ يتحول إلى شجر، وخروجه منها بابٌ ينعكس ظله في القمر(٢).

وإذا ماغوَّرت مياه البحر الميت، وجفَّت الحياة فيه، ولم يبق إلا الملح، رأيت عظام الدرويش تطفو شجراً على وجه الموت. فالموت ضرورةٌ لانبعاث الحياة، أو هو ـ على حد قول الدرويش ـ جسرٌ ثابتٌ لعبور أيام القيامة. ولعلنا نلاحظ في هذه الصور المتلاحقة للبعث أن مفهوم الانتماء الكنعاني عند الدرويش يتعدَّى الجغرافية والتاريخ ليلامس العقيدة.

هذه هي منصوصات العمود الرابع. وهي منصوصات خاصة بالبعث. ومن النظر إلى هذه المنصوصات نخلص إلى أمرين:

ـ الأول أن أرض البعث هي أرض كنعان، ولئن كان الشاعر يلوِّح بها تلويحاً في المنصوص الأول، إنه يصرِّح بها تصريحاً في المنصوص الأخير.

ـ والثاني أن أبناء الكنعانية هم المعنيون بالبعث. فهو بعثٌ يبدأ بفلسطين ليشمل الكنعانيين من كل جدب وصوب.

فإذا نظرنا إلى البنية الكلية للجدول بأعمدته الأربعة، وتفحصنا منصوصاته في علاقات بعضها مع بعض، وجدنا العمود الأول يختص بحرب الاستيلاء على الأرض، والثاني يختص بإفناء الشعب من أجل الإستيلاء على الأرض، والثالث ينفرد بالسلام، في حين يتفرد العمود الرابع بالبعث.

---

(١) ـ انظر «معجم الأعشاب والنباتات الطبية». إعداد الدكتور «حسان قبيسي» ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٩٩٣ ص ـ ١٩٧.

(٢) ـ السطور من ٦١ . . . ٦٤ من القصيدة.

فعلى المستوى التأليفي تظهر «أريحا» من المنصوص الأول في العمود الأول رمزاً للأرض. فإذا التفتنا إلى المدلول اللغوي لاسم «أريحا»، وهو مدينة القمر(١)، كان لنا أن نتنبأ بظهور القمر كرمز للبعث في المنصوص الأخير من العمود الأخير.

وأما منصوصات السلام - ودوماً على المستوى التأليفي - فمتحركة. إنها تنبثق من استمرار المجزرة في النسق الأول، ومن حصار الأرض في النسق الثاني، وتلي سقوط الأرض واستمرارية المجزرة في النسق الأخير.

وعلى المستوى الأمثالي نلحظ تقابلاً بين الحرب والسلام. فأما الحرب فيغطيها العمودان الأول والثاني، واللذان يمكن اعتبارهما عموداً واحداً في هذا السياق، يختص جزؤه الأول بحرب الاستيلاء على الأرض، وجزؤه الثاني بإبادة الشعب. وأما السلام فتغطيه منصوصات العمود الثالث. والتقابل هنا بين الحرب والسلام غير قابل للاختزال. فالبطل الوسيط "Le Héro Médiateur" - بالمعنى الذي يعطيه «ليفي ستروس» - منفي. وحدَّةُ التقابل بين الطرفين لا تشهدُ أي تخفيف، مما يعني أن السلام لن يأتي.

وأما التقابل بين العمودين الثاني والرابع، فإنه - بدوره - غير قابل للاختزال. فحدَّةُ المجزرة تتزايد بتقدم منصوصاتها حتى تملأ الماضي والحاضر والمستقبل. وحدَّةُ البعث تتزايد بتقدم منصوصاته لأن النضال يبدأ من نقطة محددة جغرافياً ليعمَّ أبناء الكنعانية في كل الاتجاهات.

وكل هذا يعني أن السلام مجرَّدٌ نعيٍ للسلام.

* * *

وعند هذه النقطة من البحث نكون قد تعرَّفنا على موقف الشاعر من الأرض، واجتزنا معه ومع أمه درب الآلام صعوداً إلى الجلجلة. ولقد رأينا أن الجلجلة ليست هضبة يصعد عليها السيد المسيح، ولكنها هذا البحر الميت، جسر الموت الذي يتحتم على الشعب الفلسطيني عبوره وصولاً إلى البعث.

فلنتفحص الآن الدرب الأخرى، درب الأب الغارق في نعيم الغياب.

(١) - قاموس الكتاب المقدس - نخبة من الأساتذة - مكتبة المشعل - الطبعة السادسة - بيروت ١٩٨١.

٢ ـ *درب الغياب المخمور:*

تنطوي هذه الدرب على خمس وأربعين خطوةً تجتازها السطور الشعرية الممتدة من الرابع والستين إلى السابع بعد المائة.

ولامتلاك هذه الدرب والتعرف على مفارقها ومنحنياتها، سنقوم بذرعها جيئةً وذهاباً واضعين منصوصاتها في نسقين، نسق خاص بالأب وأسباب غيابه، وآخر خاص بابنه والعوامل التي أدّت إلى بعثه.

لقد قررنا ـ ونحن نضع كلاً من هذين النسقين في أربعة منصوصات ـ أن نحافظ على البعد الزمني في النسق الأول، وأن نخترقه في النسق الثاني. ولقد دعانا إلى هذا الاختراق حرصنا على إظهار التقابل بين منصوصات النسقين مما يفضي إلى فهم أعمق.

وسوف نتناول هذه المنصوصات كلاً منها مع مايقابله واحداً تلو الآخر. فلنبدأ بتقديم الجدول:

الأنساق النصوصات	الأب	الإبن
١	. . . يا أبي، كم مرةً سأموت فوق فراش إمرأة الأساطير التي تختارها «آنات» لي، فتشبُّ نارٌ في الغمام كم مرة سأموت في نعناع أحواضي القديمة كلما	. . . . لم أذهبْ ولم أرجعْ مع الزمن الهلامي وأنا أنا، ولو انكسرتُ. . . رأيت أيامي أمامي ذهباً على أشجاريَ الأولى، رأيت ربيع أمي، يا أبي ورأيت ريشتها تطرزُ طائرين : لشالها، ولشال أختي وفراشةً لم تحترقْ بفراشة من أجلنا، ورأيتُ لاسمي جسداً: أنا ذَكَرُ الحمام يئنُّ في أنثى الحمام. ورأيتُ منزلنا المؤنث بالنبات،
٢	فركتْهُ ريحُ شمالكَ العالي رسائلَ من يمام؟ هذا غيابي سيدٌ يتلو شرائعه على أحفاد لوطَ، ولا يرى لسدومَ مغفرةً سوايْ هذا غيابي سيدٌ يتلو شرائعه ويسخر من رؤايْ	. . . . رأيتُ باباً للدخولْ ورأيتُ باباً للخروج، رأيتُ باباً للخروج وللدخولْ. . . هل مرَّ نوحٌ من هناكَ إلى هناكَ لكي يقولْ ما قال في الدنيا: لها بابان مختلفان، لكن الحصان يطير بي ويطير بي أعلى وأسقط موجةً جرحتْ سفوحاً، يا أبي وأنا أنا ولو انكسرتُ رأيتُ أيامي أمامي ورأيتُ بين وثائقي قمراً يطلُّ على النخيل. . . ورأيتُ هاويةً، رأيتُ الحرب بعد الحرب، تلك قبيلةٌ دالتْ، وتلك قبيلةٌ قالتْ لهولاكو المعاصر : نحن لكْ وأقولُ: لسنا أمةً أمَةً، وأبعث لابن خلدون احترامي وأنا أنا، ولو انكسرتُ على الهواء المعدنيِّ. . واسلمتني حربُ الصليبيِّ الجديدِ إلى إله الانتقام وإلى المغوليِّ المرابط خلف أقنعة الإمام. وإلى نساء الملح في أسطورةٍ نخرتْ عظامي. . .
٣	ماقيمة المرآةِ للمرآة؟لي وجهٌ عليكَ، وأنت لا تصحو من التاريخِ، لا تمحو بخارَ البحر عنكْ	. . . . هذا البحر لا يحتله أحدٌ. أتى كسرى وفرعونٌ وقيصرُ والنجاشي والآخرون ليكتبوا أسماءهم بيدي، على ألواحهِ فكتبتُ: لاسمي الأرضُ، واسمُ الأرضِ آلهةٌ تشاركني مقامي في المقعد الحجري.

٤	والبحرُ هذا البحر، أصغرُ من خرافته وأصغرُ من يديكْ هو برزخ البلور، أوله كآخرهِ، ولامعنى هنا لدخولك العبثيُ في أسطورةٍ تركتْ جيوشاً للركامِ ليمرَّ جيشٌ آخرٌ يروي روايته ويحفر لاسمهِ جبلاً، ويأتي ثالثٌ ويخطُّ سيرة زوجةٍ خانت، ويمحو رابعٌ أسماء مَنْ سبقوا. هناك لكلِّ جيشٍ شاعرٌ ومؤرخٌ، وربابةٌ للراقصات الساحرات من البداية والختام وسُدى أفتش عن غيابي، فهو أبسط من حمير الأنبياء تمرُّ فوق السفح حاملةً سماءً للأنامِ..	والبحر، هذا البحر، في متناول الأيدي سأمشي فوقه وأسكُ فضته، وأطحن ملحه بيدي.

- في المنصوص الأول من العمود الأول يظهر الأب وهو يُخضع ابنه لطقس الموت الدوري في صورتين متتاليتين. ويسأل الدرويش أباه إلى متى سيستمر في تقديمه قرباناً على مذبح الآلهة:

. . . . . يا أبي، كم مرةً
سأموت فوق فراش امرأة الأساطير التي
تختارها «آنات» لي فتشب نارٌ في الغمام
كم مرةً سأموت في نعناع أحواضي القديمة(١). . .

في الصورة الأولى يعيدنا الدرويش إلى الأسطورة الكنعانية، أسطورة الإله الذي يموت. ولكنّ الصورة الشعرية لاتقف عند حدّ الأسطورة، وإنما تجمع بينها وبين الطقس. ففي الأسطورة يموت إله الخصب «بعل» ويحيا «رشف» إله الموت. والدرويش يأخذ من هذا الأخير دلالته اللغوية التي تعني «اللهب» ويصوغها ناراً تشبُّ في الغمام. وإذا كان الطقس إحياءً دورياً للأسطورة يتمُّ فيه قتل ممثل الإله على نحو حقيقي أو رمزي، فإن الدرويش هنا هو هذا الإله المقتول. وتأتي «امرأة الأساطير» - كما يسميها الدرويش - أو الكاهنة التي اختارتها «عناة» للنهوض بدور القاتل.

وبالربط بين هذه الصورة وماقبلها، يمكننا أن نصوغ سؤال الدرويش لأبيه على النحو التالي: إلى متى ينبغي أن يمارس عليَّ طقس الموت حتى تجيء القيامة؟.

وفي الصورة الثانية يظهر الدرويش في صورة النعناع الذي يموت في أحواضه القديمة. والقديمة هنا تشير إلى دورية الموت. فكما بزغ الابن فتياً كالنعناع، حساساً كالنعناع، جاء أبوه وقدّمه قرباناً للآلهة.

وبالمقابلة مع صورة الأب الذي يعيش الزمن الهلامي(٢)، تنتصب صورة الابن في المنصوص الأول من العمود الثاني وهو ينأى عن تبدلات الزمان. فلقد تناوبت على تاريخه الهزائم والانتصارات، ولكنه بقي على

(١) - السطور ٦٤ . . ٦٧ من القصيدة.
(٢) - السطر ٨٨ من القصيدة.

الدوام صلباً راسخاً لاتغيره تقلُّبات الأيام. فالدرويش ومن قاع انكساره(١) يرى أيامه المقبلات مشرقةً إشراقة الشمس على أشجاره الأولى. ولما كانت الأشجار الأولى تعيد إلى صورة الطبيعة في فترة حياة الإله، فإن الدرويش ينتظر بعثه من قاع موته. والبعث هنا ليس بعثاً له وحسب، وإنما هو بعثٌ له ولأمه الأرض. فكيف يتصور الدرويش أمه لحظة انبعاثها؟.

إنها تتبدى له في أبهى حللها. . . . توشّحه بدفئها. . . تطرِّز له شالاً، ولأخته المرأة الفلسطينية شالاً. . . وتلقي على كتفي الطبيعة العصافير والفراشات.

وهنا تنهض صورة التكاثر التي تحملها الأرض لابنها ولإخوته. فريشتها تطرز فراشةً بفراشة. . . تلد فراشةً من فراشة في ضوء شمس ربيعية لاتصيب الفراش بسوء. وكل ذلك تجعله الأرض من أجل ابنها وإخوته في اتصال روحي بين الأرض والشعب لحظة البعث(٢).

فالدرويش وهو يرى أيامه أمامه إنما يرى نفسه في هذه الطبيعة التي تتكاثر(٣). . . . هذه الأجيال الفلسطينية التي تتعاقب وترى أيامها المشرقة. . . طبيعتها الزاهية، ومنزلها المؤثث بالنبات(٤).

فإذا أردنا الآن أن نعقد بعض المقابلات بين صورة الابن هنا، وصورته وهو يرزح تحت سلطة أبيه هناك، ارتسمت أمامنا بعض المفارقات المعبِّرة.

فالموت هناك موتٌ مستمر. والحياة هنا حياةٌ مستمرة.

وعندما كان ينبعث الابن هناك كان انبعاثه يأتي متقطعاً في صورة النعناع، ولكنَّ انبعاثه هنا مشعٌّ كالضوء، مستمرٌّ كالشجر.

(١)-السطران ٨٩-٩٠ من القصيدة.

(٢)-السطران ٩١-٩٢ من القصيدة.

(٣)-السطر ٩٣ من القصيدة.

(٤)-السطر ٩٤ من القصيدة.

ولئن كان الانبعاث هناك خاصاً بالابن وحده، إنه هنا يتعداه إلى أمه ليولد الشعب والأرض معاً في صورة بهية مضيئة.

ويبقى التقابل الصارخ بين أب كلما وجد ابنه يانعاً قتله، وابن توحَّد مع أمه الأرض من أجل الانبعاث الآتي. وعندما تحين لحظة البعث سيكون المنزل المؤثث بالنبات مكان الخيمة المفروشة بالرمال.

- وفي المنصوص الثاني من العمود الأول يتبين لنا أن تضحية الأب بابنه على مذبح الآلهة إنما هي تضحيةٌ به على مذبح السلام. فالآلهة هنا ليست أسطوريةً ولاسماويةً ولكنها أرضيةٌ غربيةٌ يرمز إليها الدرويش بالشمال العالي.[١] فشمال الوطن العربي هو الغرب. والشمال العالي يذكِّرنا بالباب العالي الذي حكمت به تركيا العرب طيلة أربعة قرون.

هكذا يبدو الغرب إلهاً سيداً على العرب يملي مشاريعه فيتبنونها ويضحون بابنهم الفلسطيني على مذبح السلام.

ففي كل مرة يقف فيها الدرويش على قدميه يحمل إليه أبوه مشاريع السلام التي يزوده بها الإله العالي. وكأن الدرويش يقول: ألا يكفي ياأبي أنني كلما قتلني الآخرون حاولتُ النهوض والانبعاث، حتى إذا ماوقفتُ على قدميَّ أتيتني بمشاريعك القاتلة؟.

و تأتي الصورة الأخيرة من هذا المنصوص محاولةً يائسةً للتعايش بين الغريبين:

هذا غيابي سيدٌ يتلو شرائعه على
أحفاد لوطَ، ولايرى لسدومَ مغفرة سواي
هذا غيابي سيدٌ يتلو شرائعه ويسخر من رؤاي[٢].

فلقد تحولت فلسطين في ظل أحفاد «لوط» إلى «سدوم» أخرى، ولم يبق إلا أن يهلكها الرب.

---

(١) ـ السطر ٦٨ من القصيدة.

(٢) ـ السطور ٦٩ . . . ٧١ من القصيدة.

وإذ يعود الدرويش إلى قصة «سدوم» في التوراة يلمح بصيص نور. فعندما قرر الرب أن يهلك «سدوم» بخطاياها، أطلع «إبراهيم» على قراره، فتوسل إليه «إبراهيم» أن يتريث، وانتزع منه وعداً بالغفران لها إذا ماتوفر فيها عشرة من الأبرار. ولكنَّ «سدوماً» عمَّتْ خطاياها، وملأ صراخها الأرض والسماء، ولم يجد الرب فيها حتى عشرةً من الأبرار، فأمطرها بالنار والكبريت(١).

ويعتقد الدرويش أن من واجبه تذكير العبرانيين بوصاياهم العشر، وان تهجير شعبه خطيئةٌ لاسبيل لغفرانها إلا بوجوده والتعايش معه. ولكنه سرعان مايدرك أن اعتقاده حلمٌ تسخر منه شريعة القتل والتهجير.

لقد حاول الدرويش أن يؤمن بالسلام... أن يحلم بالسلام، ولكنه وجده سلاماً أعرج، ووجد الواقع يسخر من أحلامه. فالسلام في رأيه لايأتي من الطرفين المتحاربين، وإنما هو مشاريع تصاغ من الخارج وتملى عليه.

وهنا تنهض الصورة المقابلة في المنصوص الثاني من العمود الثاني. فلئن كان باب السلام لايفضي - في رأي الدرويش - إلا إلى قتله، ومعاودة قتله، إن باب المقاومة هو الذي يفضي إلى المنزل المؤنث بالنبات.

فلقد رأى الدرويش في باب الخروج أباً لم يقم بحراسة بيته، ولم يكن سيد نفسه، ورأى كيف يتسلم بنفسه باب الدخول ومقاومة الغزاة(٢).

ومرة أخرى يعود الدرويش إلى التراث الديني ليقيم الدليل على رأيه، ويقدمه بين يدي أبيه.

ففي سيرة «نوح» أنه عندما حضرته الوفاة بعد هذا العمر المديد، «سئل: كيف وجدت الدنيا؟ فقال: كبيت له بابان، دخلتُ من أحدهما وخرجت من الآخر»(٣).

---

(١) - الكتاب المقدس - سفر التكوين - الإصحاح التاسع عشر.

(٢) - السطران ٩٤ - ٩٥ من القصيدة.

(٣) - «عرائس المجالس» المعروف بـ«قصص الأنبياء» - للنيسابوري الثعلبي - المكتبة الثقافية - بيروت - ص ٥١.

والدرويش يرى أن الأمر لايتطلب الكثير من العبقرية كي يدرك المرء أن هناك بابين، باباً للنصر وباباً للهزيمة. وأنه ليس هناك مايدعو إلى أن نقضي العمر في التفكير في هذه المسألة البسيطة وهي أن الطريق الذي أدى إلى الهزيمة غير الطريق الذي يؤدي إلى النصر. فالحلُّ واضحٌ تماماً في رأي الدرويش. والإجابة واضحةٌ لالبس فيها: إنها المقاومة.

وهنا تظهر صور الحرب عنيفةً ضاريةً يستدعي لرسمها القصص العجيب ففي القصص العجيب، وفي قصة «الحصان الطيار في بلاد الأسرار»[1] على وجه الخصوص يعود البطل - بعد غيابٍ طويل - ليجمع شتات شعبه، ويحرر أرضه من مغتصبيها ويظفر بالأميرة الحسناء.

ويحلو للدرويش أن يتصور نفسه بطلاً يعتلي صهوة الحصان الطيار، يهاجم خصمه، ويسقط عليه من أعلى سقوط الموج على الصخر. أفلا تنطوي الصورة هنا على معركة البطل مع التنين؟.

إن سقوط الموج على الصخر كسقوط البطل على التنين لايفعل فعله بضربة واحدة، وإنما هي ضرباتٌ متتاليةٌ تُضعف من قدرته، وتَحتُّ من صلابته على مرِّ الأيام.

ولعلنا نلاحظ هنا أن صعود الحصان الى السماء يسمح بالفصل بين الأرض والسماء، ويترك للبطل فرصة التحرك في فضاءٍ بعيدٍ عن المدى الذي يتحرك فيه التنين.

والدرويش واعٍ لهول الحرب، ومايتناوبها من الهزائم والانتصارات، ولكنه مؤمنٌ بالمستقبل، متيقنٌ من صلابته حتى ولو انهزم. فلقد علّمه التاريخ أن يقرأ المستقبل، وزوّده بالوثائق التي تستشرف الآتي.

هاهو الدرويش يرى الهاوية أمام عينيه، ويرى الحرب بعد الحرب.. يرى دولاً دالت، ودولاً تقوم. ويرى أقواماً اندثروا على طريق الكفاح،

(١) - «الحصان الطيار في بلاد الأسرار» - أحمد نجيب - دار المعارف - مصر - سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال.

وأقواماً اندثروا على طريق التعاون مع المغول. ويرى أنه ينتمي إلى أمة من الرجال. وقبل كل ذلك وبعده يرى قمراً يطلُّ على النخيل[١].

ولما كان النخيل رمز العرب، وكان «هولاكو» رمز عدوهم، فإنه يصبح في مقدورنا أن نقول إن القمر الذي يطلُّ على النخيل هو قمر العرب، وإن البعث الذي يرمز إليه هو بعث العرب.

وفي سلسلة من الصور القاهرة راح الدرويش يعدد حلقات الخناق على عنقه، ويؤكد مرةً أخرى على رسوخه وثباته. فمن التفوق العسكري لعدوهٌ[٢]، إلى تسليمه ـ بيد الصليبي الجديد ـ لإله الانتقام «يهوه»[٣]، إلى إخضاعه للحاكم المقنع بقناع الدين[٤]، إلى «نساء الملح في أسطورة نخرت عظامه»[٥]، وتطفو صور الموت، وترسخ صورة الانبعاث.

وإنما تستوقفنا صورة «نساء الملح» على وجه الخصوص، وقد تحولت إلى أسطورة تنخر عظام الدرويش.

فكلنا يذكر كيف تحولت امرأة «لوط» بالتفاتتها إلى الوراء إلى عمود من الملح[٦]. وكلنا يعرف كيف أصبحت امرأة «لوط» رمزاً لكل مَنْ لاتدركه النجاة لأنه ليس جديراً بالنجاة.

هذا على المستوى اللاهوتي، فأما على المستوى الواقعي، فإن الدرويش يرى شعبه أسطورة نسجتها حرب الصليبي الجديد. وتقول هذه الأسطورة إن الفلسطينيين باعوا أرضهم، والتفتوا إلى متاع الدنيا، وراحوا يموتون في أحضان النساء. وكلُّ هذا يصمد له الدرويش، ويبقى ثابت القلب، عميق الإيمان بالبعث.

(١) ـ السطور من ١٠٠ . . . . ١٠٣ من القصيدة.
(٢) ـ السطر ١٠٤ من القصيدة.
(٣) ـ السطر ١٠٥ من القصيدة.
(٤) ـ السطر ١٠٦ من القصيدة.
(٥) ـ السطر ١٠٧ من القصيدة ونشير هنا إلى الاستخدام الخاطىء للفعل «نَخِرَ» الذي يجيء بصيغة التعدي.
(٦) ـ الكتاب المقدس ـ سفر التكوين ـ الإصحاح التاسع عشر.

- فإذا انتقلنا إلى المنصوص الثالث في العمود الأول، ارتسمت أمامنا صورة الأب من منظور جديد:

ماقيمةُ المرآةِ للمرآة؟ لي وجهٌ عليكَ، وأنتَ لا

تصحو من التاريخ، لاتمحو بخار البحر عنك[١].

فالأب لايرى نفسه، ولايرى ماحوله. إنه مجرد مرآة. والمرآة لاقيمة لها في ذاتها، فهي في ذاتها ولذاتها عمياء، ولكنَّ قيمتها في ماتعكسه. ولما كانت المرآة هنا لاتقوم إلا بعكس مرآة أخرى، فهي لاتعكس إلا الفراغ.

هذه هي صورة الأب العربي، خاوٍ لايعي ذاته، ولايعي وعي الآخرين به. فالواقع العربي أبٌ سكران بغيابه، مخمورٌ بماضيه، يخفي عماه بأمجاده الغابرات.

وفي إشارة إلى مرض البحر الميت يستمدها الشاعر من التوراة[٢]، يتراءى الواقع العربي أباً مريضاً عاجزاً عن محو بخار الداء الذي تطلقه رئتاه.

وبالمقابلة مع صورة الأب المخمور المريض الأعمى تنهض صورة الابن في المنصوص الثالث من العمود الثاني صافية الوجه مضيئة القسمات.

فلئن كان الأب عاجزاً عن مسح أبخرة سقامه، إن الابن سليمٌ معافى. ولئن كان الأب مرآة عاجزةً عن رؤية الوجه المنعكس عليها، إن الابن يرى وجهه بوضوح، ويرى أن:

..................هذا البحر لا

يحتله أحدٌ، أتى كسرى وفرعونٌ وقيصرُ والنجاشي

والآخرون، ليكتبوا أسماءهم بيدي، على ألواحه

فكتبتُ: لاسمي الأرض، واسم الأرض آلهةٌ تشاركني مقامي

في المقعد الحجري[٣].........

---

(١) - السطران ٧٢-٧٣ من القصيدة.

(٢) - الكتاب المقدس - انظر على سبيل المثال لا الحصر سفر «حزقيال» - الإصحاح السابع والأربعون.

(٣) - السطور من ٨٤ الى ٨٨ من القصيدة.

فالبحر الميت بحرٌ كنعاني راسخ الانتماء. ولقد جاء كسرى وقيصر والنجاشي وفرعون، وجاء الحثيون والمقدونيون، وجاء الآخرون، وبقي البحر موسوماً بكنعانية. ولقد جاء الغزاة ليكتبوا تاريخهم بيد الكنعاني، ويصنعوا أمجادهم بعرقه وكدحه، ولكنَّ الكنعاني قاوم الغزاة، واستوى تاريخ منطقته تاريخاً كنعاني الحروف والأسماء. فالأرض للكنعاني، وأسماؤها تشهد بذلك. فمن «بيت عناة» إلى «بيت عنوت» إلى «عناتا» و «عناتوت» من أسماء المدائن والقرى الفلسطينية، تشهد الأرض صارخةً بانتمائها الكنعاني. أرأيتَ الآن كيف تقيم الآلهة الكنعانية في المقعد الحجري الذي يقيم فيه الدرويش؟.

هذه هي مرآة الدرويش، وهكذا تعكس وجهاً صافياً متيقظاً يدرك أبعاد حاضره وماضيه، ويقيم الدليل على حقه الشرعي في الأرض. فالدرويش - خلافاً لأبيه الأعمى - يرى بكلتا عينيه كيف تشاركه الآلهة الكنعانية مقامه على كل شبر من أرض فلسطين.

- وفي المنصوص الأخير من العمود الأول تكتمل الملامح التي رسمها الدرويش لصورة أبيه. فهو مسحورٌ بأسطورة التفوق العسكري لعدوه، مأخوذٌ بخرافة الرعب التي ترافقه حيثما حلّ وارتحل.(١)

ولكن الابن يرى شيئاً آخر، يرى أن هذا البحر وما يختزنه من الموت، ويُشبعه من الرعب ليس إلا وهماً وقبض الريح. فالموت فيه - خلافاً لما يراه أبوه حفنة ملحٍ تستطيع أن تحفنها يداه. والرعب الذي ينسجه حوله حاجزٌ من الوهم هشٌ وشفاف. وإذا ما أراد الأب العربي أن يجتاز هذا البرزخ الوهمي، فما عليه إلا أن يدرك أن أوله كآخره، وأن ماسينشره أربابه من الرعب والقتل ليس أكثر مما نشروه.(٢)

فأيُّ معنىً إذاً لدخول أبيه هذا المدخل العبثي؟.. وأيُّ معنى لمماحكة العدو في شرعية استيطانه؟(٣).

---

(١) - السطر ٧٤ من القصيدة.

(٢) - السطر ٧٥ من القصيدة.

(٣) - السطر ٧٦ من القصيدة.

وفي محاولة لتفريغ هذه الأسطورة من محتواها، راح الدرويش يتجول في تاريخ عدوه ولاهوته، ويرصد العلامات المميزة فيه. حتى إذا ماخرج من جولته وتعرَّت أمامه صورة هذا التاريخ العسكري الطويل، انتهى إلى أنها صورةٌ مضخَّمةٌ متورِّمة، ترسم العبرانيين جيوشاً تراكمت قوافلها جيشاً فوق جيش فوق جيش[١]. فهنا جيش «يحفر لاسمه جبلاً»[٢] وهناك جيشٌ «يخط سيرة زوجة خانت»[٣] وآخر «يمحو أسماء مَنْ سبقوه»[٤]... ولكل جيش من هذه الجيوش شاعرٌ يترنم على هواه[٥]، ومؤرخٌ يكتب على هواه[٦]، وربابةٌ وراقصاتٌ ساخرات من البداية والختام.[٧]

ولعلنا نلاحظ في العبارة الأخيرة إشارةً إلى التقليد الذي تمارسه النساء العبرانيات احتفاءً بالجيش المنتصر. ولكنَّ السخرية التي يلصقها الشاعر بهذا التقليد تشير إلى أنه مجرد واجب لاتعير صواحبه أي اهتمام لحقيقة النصر أو أخلاقيته.

وربما كان من المفيد أن نتوقف عند العلامات التي توقف عندها الدرويش في هذا المنصوص.

ـ ففي إشارته إلى الجيش الذي «يحفر لاسمه جبلاً» يعيدنا الدرويش الى «سفر زكريا» في «الكتاب المقدس»، وبخاصة إلى نبوءته التي تقول: «فيخرج الرب ويحارب تلك الأمم كما في حربه يوم القتال. وتقف قدماه في ذلك اليوم على جبل الزيتون الذي قُدَّام أورشليم من الشرق، فينشقُّ جبل الزيتون من وسطه نحو الشرق ونحو الغرب وادياً عظيماً جداً، وينتقل نصف الجبل نحو الشمال، ونصفه نحو الجنوب»[٨].

---

(١)ـ المصدر نفسه.
(٢)ـ السطر ٧٧ من القصيدة.
(٣)ـ السطر ٧٨ من القصيدة.
(٤)ـ السطر ٧٩ من القصيدة.
(٥)ـ المصدر نفسه.
(٦)ـ السطر ٨٠ من القصيدة.
(٧)ـ المصدر نفسه.
(٨)ـ الكتاب المقدس ـ سفر زكريا ـ الإصحاح الرابع عشر. المرجع نفسه.

وفي إشارته إلى الجيش الذي «يخطُّ سيرة زوجة خانت» يعيدنا الشاعر إلى قصة «شمشون ودليلة» ومانُسج حولها من أساطيرُ.

ومن جماع هذا وذاك، ينصح الدرويش أباه بأن يكفَّ عن الوقوع في الوهم والبحث العبثي عن أسباب قتل ابنه وتغييبه. فالسبب ـ في رأي الدرويش ـ واضحٌ وبسيط: إنّ عدوه يريد الأرض. وأما التمحُّلُ في البحث عن تفسير لذلك في التاريخ واللاهوت، فعبثٌ في عبث[1].

وبالمقابلة مع صوت الأب المخدوع، ينهض صوت ابنه هكذا:

والبحر هذا البحر، في متناول الأيدي. سأمشي فوقه
وأسكُّ فضته، وأطحن ملحه بيدي[2].

فالبحر الميت من وجهة نظر الدرويش ـ أسطورةٌ سقطت. والهالة التي نسجت حوله تقلّصت وتلاشت، وأصبح البحر في متناول يديه.

فلقد قرر الدرويش ـ مسلحاً بالإيمان ـ أن يصنع المعجزات، أن يمشي فوق ماء البحر، يسكَّ فضته، ويطحن ملحه بيديه.

وإذا كان الدرويش يعيدنا ـ في معجزته الأولى ـ إلى السيد المسيح[3]، فإنه ـ في معجزته الثانية ـ يضعنا أمام احتمالين:

فبالعودة إلى المدلولات اللغوية لـ «السك» يتبين لنا أنه يحمل معنى الشق والحفر، كما يحمل معنى ضرب النقود[4].

وفي الحالة الأولى تكون المعجزة معجزة شفاء البحر الميت بحراثته وتحويل الموت فيه إلى مصدر للحياة.

وفي الحالة الثانية تكون المعجزة تحويلاً للموت إلى عملة يستطيع الشاعر أن يشتري بها مايشاء، ويكون السلام بعضاً مما يمكن أن يختاره الفلسطيني، أعني أن يفرضه. فالفلسطيني ـ وهو يشتري السلام بالموت ـ إنما يفرضه، لأنه هو الذي يمتلك الموت.

(١) ـ السطران ٨١ ـ ٨٢ من القصيدة.
(٢) ـ السطران ٨٣ ـ ٨٤ من القصيدة.
(٣) ـ «إنجيل متى» ـ الإصحاح ١٤، و«إنجيل مرقص» ـ الإصحاح السادس.
(٤) ـ المعجم الوسيط ـ دار الفكر. ط٢.

وتأتي المعجزة الثالثة سيطرةً كاسحةً على بحر الموت. فلئن استطاع الدرويش أن يطحن ملح البحر بيديه، إنه يستطيع أن يطحن الموت فيه. فهو الذي يتحكم في الموت، لا الموت هو الذي يتحكم فيه.

وعند هذه النقطة من البحث، نكون قد أتينا على منصوصات الجدول الثاني، وتعرَّفنا على الملامح الدقيقة للأب وابنه على السواء. فإذا أردنا الآن أن نُجَمِّع هذه الملامح المبعثرة ارتسمت أمامنا الصورتان على النحو التالي:

أبٌ تابعٌ مريضٌ سكران أعمى مبهورٌ بقوة عدوّه وتفوقه العسكري.

وابنٌ مؤمنٌ متيقظٌ يمثل الأجيال الفلسطينية المقبلة وهي تنبعث مع الأرض، وتدرك أن باب العودة مقاومة التنين.

ومن المقابلة بين الصورتين تظهر أمامنا هذه المفارقة المثيرة: فالأب الحاضر على المستوى الواقعي، غائبٌ على المستوى الفعلي. والابن الغائب على المستوى الواقعي، حاضرٌ على المستوى الفعلي. فأما السلام فلا سلام حتى يترك الآخر حبل الحرب، وأما الحرب فحبلٌ طويلٌ تمسك به الأجيال الفلسطينية المتعاقبة حتى يمسك الآخر بحبل السلام.

* * *

وقبل أن نربط بين الجدولين، فإنه يترتب علينا أن ننظر في السطور الأخيرة من القصيدة، والتي تشكل خاتمتها.

ففي هذه الخاتمة يُذكِّر الدرويش أباه بأنه مُبعدٌ عن أرضه، غريبٌ عن النخلة التي وسمته بظلِّها في يومٍ من الأيام(١).

ومهما استغرق الأب في نومه، فإن الدرويش متمسكٌ بهويته، معتصمٌ بأصالته مصمِّمٌ على مواجهة قدره بنفسه.

وفي أغنية جنائزية على الأرض الفقيدة، تنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت. فالقصيدة دائرةٌ آخرها كأولها وفيها يبقى الدرويش سجين هذا المحيط الرهيب:

---

(١) ـ السطران ١٠٨ ـ ١٠٩ من القصيدة.

لاأرض موعودة، ولامعجزة واعدة، ولاأداة سحرية تفتح الحلم بالعودة. وكلٌ ما حلَّ بالفلسطيني، حلَّ باسم الأنبياء. فهي تبقى السماء بعيدةً عن أرضها؟. وإلى متى يبقى خطاب السلام معلَّقاً في الفراغ بلا قرار؟(١).

* * *

وأما الآن، وقد اكتملت بين أيدينا خيوط القصيدة افتتاحاً ولباباً وختاماً، فإنه لم يبق أمامنا إلا أن ننسج الصياغة الكلية لمفهوم السلام:

فالسلام الحقيقي هو السلام الذي يسعى إليه الطرفان، كلٌ بمحض إرادته. ولكنَّ هذا السلام بقي حلماً لأن أحد الطرفين لم تكن له رغبةٌ فيه. هذا على مستوى الماضي، فأما على مستوى الحاضر، فإن السلام المطروح سلامٌ يأتي من الخارج مما يجعله بلا مستقبل.

هذا مايقرؤه الدرويش على حجر كنعاني في البحر الميت. فهل تضيف اتفاقية السلام التي وقَّعها الفلسطينيون في الثالث عشر من أيلول ١٩٩٣ شيئاً آخر إلى مايقرؤه الدرويش؟ أم أن هذه الاتفاقية تبقى خارج الحجارة والألواح؟

سنقرأ جديد الدرويش.

* * *

(١) ـ السطور من ١١٠ الى ١١٦ من القصيدة.

ابــــداع

شــعــر

تحت أسوار «شجرة الغريب»

سليمان العيسى

«شجرة الغريب..»- هذا هو اسمها- شجرة اليمن العجيبة.. تجثم على طريق «الحجرية». قدَّر علماء الطبيعة عمرها بما يزيد على ألفي عام.

اتجهت قافلتنا إليها، ذات يوم، في زيارة للشجرة الخالدة، ذات الجذع الذي يبلغ قطره حوالي /١٤/ متراً، وتمتد جذورها إلى أبعد من /١٢٠/ متراً.

(*) أديب وشاعر من سورية، يكتب الشعر منذ الأربعينات، يهتم بأدب الأطفال، له عدد من الأعمال المنشورة.

كان لا بد أن أقول لها شيئاً،
بعد أن قالت لي أشياء.. حاولت تجسيدها
على الورق في هذه الأغنية:
ما أنت؟ حارسةٌ للدهر.. أم خَبَرٌ
يَعْرَى ويُورق.. لا يُدرى له عُمُرُ؟
ما أنت؟ سرٌّ من الماضي يطوفُ على
شطِّ الزمان.. بجلبابَيْه(١) يأتزرُ
تُغازلينَ الضحى والليل صامتةً
وحول جذْعك يَعْيا، - مسقُطُ السفرُ
ما أنتِ؟ ملحمةٌ غبراءُ آونةً
وتارةً.. يتفيَّا ظلَّكِ القمرُ
بنتَ الزمان.. سلاماً!
إنني تَعِبٌ..
وها مَرافئكِ السماءُ تنتظرُ
آتيك.. يحملني شوقٌ إلى قصصٍ
في هذه الأرض، يَفْنَى دُونها السمرُ
يا دوحةَ الأزل المزروع في بلدي
شعراً وخمراً..
واستسقي، وأعتصرُ
وارتمي أبداً ظمآنَ، محترقاً
على التخوم.. فلا كرْمٌ ولا ثمرُ

(١) الليل والنهار.

قالوا: «الغزيبُ» . .
ووَجَّهْنا ركائبَنا
إليك . . كان شعاعُ الشمسِ يُحْتَضَرُ
وكنتَ تحتَ سكونِ الوَعْرِ جاثمةً
ملءَ المَهابةِ، يخشى لمسَكِ القَدَرُ
لمَ تَنبسي حين حيَّيناكِ عن شفةٍ
لمَ الكلامُ؟
يُجيدُ الضجَّةَ البشرُ
وقفتِ مثلَ عمودِ الفجرِ صامدةً
هذا كتابُكِ . . مفتوحٌ لمن عَبَروا
ورحتُ أقرأُ في صمتٍ . .
وعاصفةٌ
من الحنينِ . . على جَنْبيَّ تنفجرُ
هذي أنا . . قلتِ لي . .
شمطاءُ . . باقيةٌ
على العصورِ، وعندي اللونُ والزَّهَرُ
عندي الفصولُ -كما اختارُ- عاريةً
مكسوَّةً، عنديَ الأحلامُ والصورُ
أنا الحياةُ، أنا الأمُّ التي ولَدتْ
تاريخَكُمْ، يَزْدَهي حولي، وينكسرُ
ألمُّهُ فوق جِذْعي-
مَرَّةَ ألقَا . .
يَسْقي الشموسَ، وآناً يَخْجَلُ البصرُ

أَلْفان مما عددتُم عُمْرُ قافيتي
لم يَتْعَبِ العودُ في كفّي ولا الوَتَرُ
ما زلتُ أُغنيةً خضراءَ، حالِيَةً
في كل عامٍ على الآفاقِ أنتشِرُ
أبي هو اليَمَنُ - التاريخُ، شاهقةٌ
حولي الذُّرى، وبها أزهو وانتصرُ
أُقاتلُ العدَمَ الطاغي بأَجنحتي
أُعلِّمُ الناسَ كيف اليأسُ ينْدحِرُ
ووَحْدَةٌ أنَا . .
كالأرضِ التي ضَرَبَتْ
فيها جذوري، فمَنْ حَدُّوا؟ ومَنْ شَطَرُوا؟
خذوا ضفائري الخضراءَ من عدَنٍ
إلى ذُرَى «نُقُمٍ»،
في الروعة انْصهروا
هذي أنَا . . تحتَ أَغصانيْ ابْنُ ذي يَزَنَ
أَناخ يرتاحُ . . لَمّا هدَّه السفرُ
وعبَّ مني «وضَّاحٌ» قصائدَه
فالبيدُ أُنشودةٌ للحبِّ والحَضَرُ
الشعرُ مِلْءُ دمي . .
ما زلتُ أسفَحُهُ
زهراً وعطراً، تَساوَى الصحوُ والمَطَرُ
توحَّدَتْ في ظلالي كلُّ عابرةٍ
من الرياحِ . . تآخَى الصفوُ والكَدَرُ

هذي أنا! وَطَنٌ باق.. يؤرقه
ليلٌ طويلٌ مريرٌ، شقَّه سَحَرُ
هذي أنا.. وعلى صدري سأجْمَعكُم
يا مَنْ على نبضة في قلبيَ انشَطَروا

...

بنتَ «الغريب»!
وفي قيثارتي غُصَصٌ
أنّاي بهنَّ عن الشكوى، وتستعرُ
ضُمّي إليك رمادي.. سوف انثُرُه
في كلّ وادٍ.. إلى أن يَنْبُتَ الشررُ
الهائمان على صحراء غُربتنا
أنا وأنت.. ألَمْ يَعْصِفْ بكِ الضّجَرُ؟
أمَا تعبْتِ؟
بلَى.. إني على رَهَقي
طفُولةٌ ضاعَ في.. ألعابها الكِبَرُ
من لُعْبتي هذه النجوى.. أقطّرها
شعراً، وتأكُلُني ألحانُها الأُخَرُ

...

أمّاه!
ليس وَداعاً إنْ رفعتُ يدي
إنّي إليك عن المَأساة أعتذرُ
تعز: نيسان/ ١٩٨٩

* * *

ابـــــداع

قصـــة

الغد يأتي متأخرا

وفاء عزيز أوغلي

خطوات سريعة، وأيد تحمل الحقائب المثقلة بالتحف الدمشقية الجميلة. تصفها بعناية في العربة المنتظرة عند مدخل البناء. كل شيء يتم باشرافه ومنذ البداية فهو يفكر كي لا يدع للصدف أية فرصة لتتلاعب بتخطيطاته. التحف انتقاها باهتمام، بعضها سيزين بيته المؤسس على النظام الشرقي، والآخر يقدم كهدايا، فالأعمال التجارية لها متطلباتها، والشرق بالنسبة للغربي عالم خاص غامض مشوّق بكل ما فيه.

* وفاء عزيز أوغلي: أديبة من سورية، تنشر في الدوريات المحلية والعربية.

«دقائق وينتهي كل شيء يا عالية» قال حامد لابنته وهو يعطي الحقيبة الأخيرة للسائق معقباً «سننزل بعد قليل».

وقفت ندى تنظر بعينين مشدوهتين إليهما، وتحدث نفسها بفزع: «بعد قليل سيغيبان. أسرتي وحياتي كلها. فماذا سيبقى؟»

كان حامد يتحرك بحماس متجنباً عينيها، وعالية تتبعه. تستمع إليه. تلبي كل ما يطلب ببنطالها القصير، وسترة زاهية دون أكمام انتقاها والدها وقدمها لها بفرح قائلاً: «ستعيشين يا عالية مثل بنات أميركا. كفانا تعقيداً للحياة. هناك يحيا الإنسان كما يحلو له. حرية. ولا شيء سوى الحرية».

يحتوي الحزن ندى ويلتصق بها، فتلتجيء صامتة إلى كهفه. تنظر إلى الجسد الحبيب لابنتها، وتأسف لأنها عاجزة عن تقبل حرية لم تعتدها، فهي تغار على إبنتها، وتخاف. مع أنه قال: «هناك كل إنسان لاء بنفسه. العيون المحملقة الفضولية لا توجد إلا عندنا». صوته في أذنيها قوي مقيت، وصوت استنكارها أقوى. حين مضى بابنتهما على. عذرت، ولاذت بحب عالية تعوُض حرمانها من وجوده، يؤنس حياتها بصخب شبابه وأحاديثه الشيِّقة، وطلباته التي لا تنتهي. ولكن عالية مستحيل. كيف ترضى وهي كل من بقي لها؟ لمَ لا تصرخ في وجهه وتطالبه بحقها فيه وبأبنائها؟.

تلملم دموعها، وتسأل نفسها وهي تحملق بحامد:

«أحقاً أنا غاضبة، أم هي رغبتي. أن يمضي الرجل الذي لم أحبه يوماً لأبدأ حياتي من جديد. أشكلها كما أشاء أنا لا كما شاء أهلي، ثم هو؟ ابنتي. ابني عشقهما، ولكن لكل منهما حياته، وسينفصلان عني».

تلهو ندى عن الفكرة، وتبعدها عن ذهنها وهي تتلقى ذراعي عالية وقبلاتها، فالوقت قد حان للرحيل. قالت عالية:

- سنجتمع قريباً.

وتلتفت إلى والدها قائلة:

- أليس كذلك يا أبي؟.

- نعم. نعم قريباً جداً.

ترمقه ندى وهي تغمغم «لن يفعل يا ابنتي. لم اعد ارضيه منذ بدا يفكر بالهروب من وطنه، وأنا جزء منه».

– اكتبي لي يا عالية: أحتاج الاطمئنان عنك قالت ندى وهي توصل ابنتها نحو الباب الخارجي، وتستطرد.

– اعتني بنفسك، وبأخيك يا حبيبتي.

ودعت ندى الوجه الجميل لحياتها، وحين أغلقت الباب بكت كما لم تبك يوماً. بكت خنوعها وتقبلها للظلم كي تهيء لأولادها الاستقرار، وها هي الآن وحدها. فقدت حتى مَنْ من أجلهم ضحت.

هو قال لم استطع احتمال فراقهم، فكيف ستستطيع هي؟ «أألوم قدري. أم كبريائي المخضب بالغباء؟

لقد صنع ضعفي قوته، واستسلامي أوجد قدرته، ومن خلال تفوقه عليّ تفوّق على الآخرين» قالت ندى وهي تلوب في مناحي البيت الخالي إلا من أطلال عمر أمضته فيه. عمر أجوف خال من الحب. فما كان يؤمن بتأثير الكلمة الحلوة، ولا بأثر الكلمة الجارحة، فما يشغل حياته أهم من كل هذا. هذه تفاهات، المال وحده سبب السعادة، وأية وسيلة للحصول عليه ممكنة طالما اغتيلت الروادع، ولكل عملية قام بها مع رفاقه تغطية، وتبرير، وهو لا يكتفي فأميركا امرأة لعوب تغريه وتحتاج الكثير كي تقبل به. أرسل المال إلى بنوكها، ولحق به. «فليذهب، ولكن الأولاد؟» قالت لنفسها وهي تهوي بجسدها الواهن على الأريكة. «سلب كل مقاومة لديهم بحديثه المشوّق عن مجتمع يتمتع بكل ما حُرِم منه وتمناه».

تتقوقع داخل جمجمتها، وتجتر ذكريات طُويت.

تستسيغ إحساسها بالمقت «استغل طيبتي وقلة معرفتي للحياة. ماعرفت معنى الحب قط، ولا متعة الاهتمام، ولا لذة التفاهم. فهو إنسان أناني».

الغرف تئن تحت وطأة الصمت. أوقفت ندى أفكارها المتأججة حين سمعت رنين جرس الباب. تمتمت «عبثاً أتذكر كل هذا. لقد انتهى كل شيء» الطارق يلح. تفكر وهي تتجه نحو الباب «لا بد أن أحدهم قد أخطأ» كانت

السيدة التي تقيم في البيت المجاور والتي ألقت عليها في الماضي السلام مرات عديدة بالباب.

قالت وهي تدخل ببساطة:

- لم تخرجي منذ سافرا.

لم تكن ندى تختلط بالجيران. اقتصرت على التحية كلما صادفت إحداهن عند مدخل البناء، فحامد لم يحبذ فكرة الزيارات.

قالت: أهلاً وسهلاً اعتبري البيت بيتك. ومضت لترتدي ثوباً بيتياً بسيطاً.

سمعتها تقول:

- سأصنع القهوة. أتمانعين؟

لم تجب فقد سمعت خطواتها في المطبخ. مضت إليها. وقفت بالباب تنظر. كانت تتحرك بنشاط والابتسامة لا تفارق شفتيها. قالت وهي تضع البن:

- الحزن. الندم. الكره مجرد كلمات لا معنى لها إنْ أردنا، وسبب للشقاء إن قصدنا، وانتظار الفرص ضياع وقت لا داع له. يجب السعي نحوها بحزم كي نحقق ما نريد. صدقيني يا ندى لا أحد يستحق. الأحسن من الماضي، واليوم هو الحاضر. فدعينا نحياه. القهوة انتهت. أتفضلين الشرفة؟

«مَنْ هذه المرأة» سألت ندى نفسها وهي تتبعها نحو الشرفة «اهبطت عليَّ من السماء؟ بسيطة. مرحة. كم أحتاجها. أأحظى بالألفة والود من الغريب وافتقد حتى الاهتمام منه؟»

- لا تكثري التفكير يا عزيزتي. استمتعي وحسب.

أأعجبتك القهوة؟

- رائعة. كم أنا سعيدة بزيارتك.

- يكتسب المرء من الناس مثلما يتعلم من الكتب. فيجب أن تخرجي إليهم.

- سأفعل، ولكني أمقت الأحاديث التافهة.

- حسناً يناسبك النادي إذن. سأصطحبك إليه. هناك النخبة المثقفة. لن تسمعي إلا ما تستسيغين والآن يجب أن أمضي.

حين سمعت ندى الطرقات المرحة على الباب حملت حقيبة يدها ومضت. كانت سهاد وكلمات فيروز - يسعد صباحك والمسا - ينتظرانها في السيارة التي تمتلكها الجارة الشابة. حيث أصبحت وسيلة النقل لكلتيهما لرحلات منظمة يقوم بها النادي، وللندوات الأدبية والسياسية التي لم تكن تتخيل ندى يوماً أنها ستحضرها.

كان الأدب في الماضي يقهر سأمها وحزنها، وينسيها مشاكلها. تلتجيء إليه شعراً ونثراً لتنوس بين مشاعر وأحاسيس كتّابه وأبطاله فتتناسى. واليوم أصبح لها حياة متجددة. تعرفت على الكثير من الناس وعرفت من الحياة جوانب كانت تجهلها، وظل السؤال يلح عليها «ترى أيسيِّرنا القدر كلياً. أم لنا يد في كل، أو بعض ما يحدث؟. أمنيته كانت أنْ أبتعد عن هذا الرجل أأدرك القدر عظم رغبتي فحققها دون تدخلي؟» ولم يبتعد الأولاد عنها رغم بُعد المسافة. فالرسائل كانت تصلها مليئة بكل الأحداث مهما صغرت، والهاتف أسبوعياً يطمئنها، تسمع صوت علي ولهفة عالية. يصلها من البعيد فيجدد الشوق ويلهب الحنين والخوف. فعليّ استطاع أن يتأقلم مع الحياة الجديدة، ولكنه ومنذ وصول أخته بدأ يعيش صراعاً. أحس أنه المسؤول عنها، فوالده لاه عنهما بأعماله، وعالية صغيرة تفتقد الخبرة والجرأة. كتب إلي أمه يقول: «حين أنظر إلى وجهها وأرى البراءة والنقاء والنظرة المترددة الخائفة، أشعر بالحزن لأنني سأبحث فيهما بعد أشهر قليلة فلا أجد شيئاً من هذا، فالتيار قوي هنا ولن تستطيع المقاومة، وأنا يا أماه لم أختلف كثيراً الشرق ما زال في أعماقي.. وسيظل».

قالت ندى لسهاد وهما متجهتان نحو النادي لحضور أمسية أدبية:

- أريد عملاً يشغل وقتي.

- العمل سيحرمك الحرية .

- الحرية ! نتوهم أننا نملكها، ولكن هيهات . القيود يا سهاد تكبّل المرأة وحسب .

- الحنين عاودك؟

- حياة اعتدتها، وشوق قاهر لهما .

- وهو . . ؟

- معاملته قتلت كل مشاعري نحوه .

بدأت الأمسية، وتقدمت الأديبة تقرأ قصتها فأنصتت ندى بكل حواسها، ثم همست لسهاد :

- هذه المرأة حرة . أليس كذلك؟ واستطردت وكأنها تحدث نفسها :

- كم كنت أقرأ بشغف كل ما تكتب، واستغرب كيف تعيش سعيدة في مجتمع كمجتمعنا .

- كل إنسان حر طالما لا يعتدي على حقوق الآخرين .

هذا ما درسناه . أما الواقع فشيء آخر، فالعيون تحملق، والأفواه تردد الحكايات . ثم أردفت وبعد ألن تجدي لي عملاً؟ عزلتي عن العالم طالت . يجب أن أتعرف الحياة عن قرب . . أحمل الثانوية العامة ولغة انكليزية جيدة . ممكن؟

ضحكت سهاد بسعادة وهي تقول :

- هيا بنا . كل شيء ممكن .

كانت الغيوم تغطي السماء وتنذر بهطول مطر خريفي حين مضت ندى بصحبة سهاد لمباشرة العمل .

قالت ندى بصوت واجف :

- سهاد ضربات قلبي تتسارع .

أجابت سهاد وهي تقودها نحو غرفة المدير :

- ستقابلين الآن رئيسك في العمل . اصمدي .

كان للمدير شخصية ودودة محببة أنست ندى اضطرابها خلال الحوار الشيق الذي قادها إليه. فقالت لسهاد وهما متجهتان نحو العربة:

- دعينا نحتفل فأنا اليوم سعيدة، ولن تسعني جدران بيت.

رنت السماء إليهما، ورمت رذاذاً دافئاً. فعبقت رائحة الأرض العطشى.

الصبح ينبلج، والصمت الساحر يهب الدنيا مهابة.

جلست ندى ترقب الجمال الآسر للكون وهي ترشف قهوتها. فكرت «كنت أسيرة الظروف طوال حياتي الماضية، ترى أكان في استطاعتي الخروج من الأسر لو بذلت جهداً؟ أوه كحلم مضت تلك السنوات. أذكرها وكأنني لا أنتمي إليها. سلبية كنت، وهذا خطأي - فالحق يؤخذ ولا يعطى - كم رددت هذه العبارة في أعماقي ولم أحرك ساكناً لتنفيذها. كنت جبانة. ضعيفة».

نفضت ندى عن ذهنها الماضي، وقامت لترتدي ملابسها حين سمعت طرقات سهاد على الباب. فتحت وقالت:

- ثوان، وأكون جاهزة. القهوة على النار.

قالت سهاد:

- أصبحت امرأة عاملة. ما رأيك بالعمل؟

- العمل.. غوص لأغوار الحياة عوضاً عن التسكع على سطحها، وهذا يعني جرأة ومعرفة وقدرة على التمييز والتصرف.

- ما هذا الحماس الرائع يا ندى.

- ولكنني أرثي للأم العاملة تمزقها مسؤولية مزدوجة. ففي مجتمعنا المرأة أيامها مغزولة بالقلق والتعب، وتتشوّف للراحة يوم تتخلى عن عملها.

ارتسم الأسى على وجه سهاد وقالت:

- نعم إنه الاحتضار الأبدي للمرأة وإلا الطلاق.

نظرت ندى إليها بحب. كانت تعرف معاناتها، فحين تزوجت سهاد ابن عمها كانت مقتنعة أنها ستلوذ بمن تثق، وتهب قلبها لمن يصونه أحبها

فمضت إليه والأمل يملأ نفسها. أشهر وحسب والزوج ينسل هارباً. قيل من مسؤولية لم يتهيأ لها ويخشاها، وقيل إنّ عملها هو السبب، وقيل أحب أخرى. وظلّ صراخها صامتاً «تافه ضعيف. كيف وثقت به أأ بن عم وجلاد؟».

نظرت سهاد بعينيها الواسعتين لندى وقالت:

- ألم تصلك رسالة من أميريكا أمس؟

- نعم منه. يطلب أن ننفصل، ويود أن أقنع الأولاد أنني التي أرغب، لأنهم يعيشون معه، ويجب أن يستمروا في حبه.

- ماذا؟

- يعتقد أنهم ما زالوا أطفالاً يستطيع خداعهم.

- أناني.

- لم يحزنني الأمر. سأخبرهم الليلة.

الهدوء يغشى الكون، والنهار يتسلل رويداً ليحتل مكان الليل المنسرب بصمت. اضطجعت ندى على مقعد في الشرفة ورسالة عليّ ذات الصفحات الخمس بين يديها. تلهب مشاعرها. تفكر السماء صفاء. حنان وإبداع مُعجز، والأرض تمور بمن فيهامن بشر يتشوّفون للحياة. تسكرهم مفاتنها فيتوهون في دوامتها حتى النهاية. حامد، أحدهم، انتشى وهو يرى حلمه حقيقة، ولكن هيهات، فالرسالة هذه تجسد الفشل حيث يقول: «بدأت المشكلة بعد إعلان الطلاق. كان لدى عالية الأمل، وبفقده أحسسنا أننا نفقدها. الطفلة الدمشقية البريئة غدت أخرى. تمردت على كل ما اعتدنا. أرادت أن تتحدى سلطة الأب المسيطر المقنّع بالحضارة والديمقراطية بينما في أعماقه تتمطى عقلية جده الرجعي الديكتاتور. فعملت على تقليد بنات أميريكا المتطرفات، في حريتها، في لباسها وصداقاتها وحياتها كلها، ونحن ننتظر، ونخشى أن تمضي يوماً إلى غير رجعة إن تدخلنا. ووجد والدي الحل كعهده حين قرر تزويجها أحد أبناء الجالية العربية فأختار أحدهم، ولكنها أدركت أنّ مخططاً جديداً لحياتها قد وُضع، فقالت

بسخرية: «يا الله كم أرثي له حتى اميركا لم تستطع أن تمحو عنه آثار التخلف. داس عتبة الحضارة بقدميه، ولكن عقله ظل يؤمن بالتبعية والاستئثار، ومصرّ على الاعتقاد أنني جزء من أملاكه يحق له تحديد مصيري ولكن هيهات يجب أن يدرك خطأه يا علي»

لم ترفض صحبة خالد حين قدمه لها والدي قائلاً:

– قادم من دمشق حديثاً، ويود التعرف على الولاية.

أسبوع وهما معاً وأخيراً قررت أنها شعرت بالسأم من صحبته. فوجىء والدي وهو يسمعها تقول:

– إنه يكبرني بكثير لذا لم تستمر صداقتنا.

فأجاب بغيظ:

– ولكنني اخترته زوجاً لك! إنه مثالي.

فقالت دون اكتراث:

– لم أفكر بالأمر هكذا لأنني لا أرغب في الزواج. وما أرغب به الآن هو العودة إلى دمشق.

صعق وقال بذهول:

– عليّ أيعقل أن أكون مخطئاً إلى هذا الحد.

ثم التفت حوله واستطرد: لمن كل هذا؟

واعترته نوبة من الوهن فبدا ضعيفاً مقهوراً، وأخذت عيناه تستجدي عينيها وهو سادر في صمته يستعذبه علّ الزمن يقنعها فتغير رأيها أو تشعر بمدى حاجته إليها فتبقى.

أخذت عالية تتأمل تعبيرات وجهه الحزين ثم قالت دون مبالاة وكأنها لم تع غايته:

– أبي سأعيش مع أمه.

تنهد بإعياء ثم قال بصوت منخفض: انتصرت علي يا ندى. لم

تغضبي يو م أخذت ولديك، ولم تمزقي وجهي بأظافرك. أكنتُ تعلمين أنَّ هذا اليوم سيأتي؟ وأضاف: عالية اتصلي بوالدتك. سأطلب منها المجيء ومضت عالية نحو الهاتف تطلبك. كلماتك الهادئة المنتقاة صدمته. لم يتخيل أنك سترفضين العودة لمملكته. لنفحة أراد أسباغها عليك.

قال مستغرباً: هي خجلى من نفسها لأنها كانت تتنازل وتعطى لأرضى.

ثم تحامل على نفسه وذهب إلى غرفته وهو يردد: تعطي لأرضى.. أوه وليتني فعلت».

بثوبها الحريري صعدت ندى العربة بخفة إلى جانب سهاد، ونظرت إليها بعينيها الصافيتين وقالت: الآن وحسب روحي أصبحت حرة..

حرة من أحاسيس كانت تومض رغماً عني وتطفو على السطح.

تمضي العربة بهما.. تلوح الشوارع لعينيها أكثر اتساعاً، والسماء أكثر زرقة، والأشجار أكثر خضرة، ووجهها في مرآة السيارة أكثر نضارة وجمالاً. فالدعة تذوب في قلبها، والحب يغفو آمناً في مقلتيها...

* * *

راهنيـــة التـــاريخ في
«الزيـني بـركـــــات»
حسـن حميـد
لبـنان فـي عطـاءات :
كـوليت خـوري وغـادة
السمـان وقمـر كـيلاني
أديـب عـزت
مـــن مـــنــــابـــر
الشـعـــر العـصــري
عبد الكريم حندي
نـافــذة علـى العـــالـم
ترجمة: كمال فوزي الشرابي
كتاب الشهر
بـرتـولـد بـريـشـت
ميخائيل عيد

آفـــاق المعــــرفة

راهنية التاريخ في «الزيني بركات»

حسن حميد

- ١ -

يقيناً، أن الغرب لم يؤثر فينا - نحن العرب - التأثير الأكبر في أثناء فترة الانتداب التي فرضها على بلادنا وحسب، وإنما أثّر فينا تأثيراً متعاظماً قبل استعماره لأقطارنا وبعد خروجه منها ذلك بما نشره من تيارات ومذاهب أدبية وفلسفية صبغت أدبنا، تأليفاً وإبداعاً، بصبغتها، وبما عقده وصكّه من معاهدات وأحلاف.. ربطت اقتصادنا، وتطلعاتنا في كافة المجالات..

حسن حميد أديب وقاص من فلسطين، له مؤلفات قصصية وروائية عدة. من أعماله « ورد »، « لما يجيء بعد المساء ».

بما كوّنه في عقولنا ونفوسنا من حب باهر لحضارته التي بناها على حساب سعادتنا وتقدمنا، ولعلنا نلمس في يومنا الراهن هذا، وقد كاد القرن العشرون يغلق على نفسه الباب، الكثير من نماذج الانتلجنسيا العربية التي قيض لها الزمان والظروف العيش في أحد البلدان الأوروبية التي استعمرتنا . . وهي تتغنى بحضارة الفرنسي ورقة مشاعره، وحسن سلوكه، أو نظامية الانكليزي وسعة عقله ونظرته البعيدة للأمور، أو شطارة الألماني وحذقه . . ناهيك عن أحاديث الانتلجنسيا العربية .

عن حدائق أوربا وشوارعها، ومطاعمها، وكنائسها، وطيورها، وأطعمتها، وأشربتها، ورياضتها، وو . . الخ

أجل، إن مآسي الاحتلال الغربي للبلاد العربية - وغيرها من البلدان الفقيرة - وصور النهب والاستغلال والقسوة واللاإنسانية التي مورست على الإنسان والطبيعة في آن واحد . . كانت وستظل صريحة في وضوحها ومعالمها؛ لكن تأثير تلك التيارات الفلسفية والأدبية والتربوية والاجتماعية والاقتصادية . . كان وما يزال بحاجة إلى التباين والوضوح والدراسة للوقوف على انغماس الانتلجنسيا العربية بالتقليد لكل ما هو وافد من بلاد الفرنجة، وتلقفه والتسليم به كأنه قدر لا راد له .

طبعاً ما من أحد منا إلا ويدرك، كثيراً أو قليلاً أن المآسي والمظالم التي استنبتها الغرب في بلادنا ووزعها على ناسنا بعقل مطمئن بارد . . ما كانت إلا نتيجة من النتائج التي اقترفها العثمانيون من مظالم ومفاسد وممارسات شنيعة بحق المواطن العربي طوال أربعمائة وسبع سنوات، سنوات طويلة مملة ممضة عجيبة وسمت الإنسان العربي بسمات لم يعرفها من قبل . . مثل الجهل والخنوع والخبل واللهو واللامعرفة واللاشجاعة واللاعقلانية، سمات! قد نحتاج إلى أربعمائة وسبع سنوات أخرى لمحوها أو غسلها من أذهان قراء التاريخ العربي في تلك المرحلة الكئيبة . إن هذه الفترة الرخوة والباردة من التاريخ العربي ستفرض علينا أن نسدد فواتير كبيرة مكتظة بما يقصم ظهورنا . . للغرب بسبب ما جناه العثمانيون علينا باسم الدين، ولعل ما

يحدث الآن في تسعينات القرن للمسلمين في بلغاريا والبوسنة والهرسك والهند وأفغانستان وباكستان وبعض البلاد العربية ليس فاتورة رضا صغيرة من الفواتير الواجب، علينا، دفعها للغرب بسبب تلك السنوات الصعبة التي عشناها ذلاً في ظل الحكم العثماني للبلاد العربية، ذلك لأن الغرب لم ير في الاسلام إلا السلوكات التي كان يتصرفها الولاة العثمانيون.. ومشهديات الغلمنة، والفحولة، والسجون، والقسوة، والأذى، والبطش من دون حوار أو نقاش.. ولعل ما نصدفه في المؤلفات الأدبية الغربية.. من نماذج اسلامية شائعة، لا تخرج من أبهاء الغلمنة والفحولة، دليلٌ على ما ذهبنا إليه.

إن قناعتي بمزالق الانتلجنسيا العربية كبيرة ومتعددة الوجوه والصور.. ليس أقلها ما يشيّعون له بأن العرب لم يعرفوا من أجناس الأدب المعروفة الآن سوى الشعر وحسب. وأن الرواية والقصة القصيرة والمسرحية وأدب الأطفال.. أجناسٌ أدبية ابتدعها الغرب وتقبلناها نحن، طلباً للتطور، ورحنا نقلده فيها؛ لكن الحق الذي لا مراء فيه أن العرب عرفوا هذه الأجناس الأدبية وكتبوا بها وإن لم يسموها بالرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية، والتراث العربي بين أيدينا يدلنا على ما نذهب إليه بوضوح شديد، وإلا ماذا نقول عن «ألف ليلة وليلة»، و«المقامات» و«أخبار العرب» و«قصص الأنبياء» و«كليلة ودمنة» و«حواريات العامة والخاصة».. لا شك أن التراث العربي حافل بهذه الأجناس الأدبية فهي حشو تضاعيف كتب الأدب، والرسائل، والمخاطبات، والشروحات، والتواريخ، والأخبار، والسير الشعبية. والعجيب فعلاً أن أبناء الانتلجنسيا العربية الذين تعلموا في بلاد الغرب خصوصاً لم يتعلموا من الغربيين كيفية المحافظة على التراث والعودة إليه.. للأخذ بما هو أصيل ونافع، بما هو قابض على القيم الإنسانية التي تحول أو تبور بتقادم الأزمان.. فالغربيون لليوم وللغد أيضاً ما زالوا يعلمون أطفالهم الكثير من الأدب اللاتيني.. وهو تراث لهم!! فلماذا لا يسلك أبناء الانتلجنسيا العربية المعجبون بالغرب وجهاً وقفا هذا السلوك فيعودون إلى تراث أمتهم وإعادة قراءته لا من أجل إعادته بكل ما فيه من شوائب وعوالق.. وإنما للإستفادة منه، والتحصن بما يجعل الشخصية

العربية الراهنة قوية ذات سند تاريخي حضاري عالي الشأن والقيمة.

أعترف أن مناقشة مثل هذا الأمر ليس هنا، لكن الإشارة إليه مهمة ذلك لأن بعض الأصوات العربية المثقفة التي تربت في الوطن، وسُمنت في الخارج تنادي بأننا أمة مقلدة في كل شيء، وأن لا مفر لنا من التقمص والاستنساخ والمحاكاة.. ولأن هؤلاء ينشرون سمومهم في جرائد ومجلات واسعة الانتشار. فقد صار ما يقولون به عند كثير منا وكأنه واقع لا مفر منه ولا نجاة، بل إن المغالين منهم يرون أننا نقلد الغرب في الملبس والمأكل والمشرب والمسكن والسلوك وخطط الاقتصاد وكرة القدم. وأننا بدأنا نقلده في طريقة المشي والكح والتعطيس.. والآتيات أدهى وألعن. وعندي أن لهذا الحكم أنفاساً ليست طيبة البتة لأنه يعني باختصار شديد الذوبان والتلاشي في الحضارة الغربية.. ناسين أن هذا الغرب تقدم وتحضر ونهض على حساب تخلفنا، وعلى حساب وحشيته وقسوته، واللاإنسانية التي عرف بها في أثناء فترة حكمه واستعماره لبلادنا وبعدها أيضاً.. هذا الغرب الذي رضي سابقاً أن نكون ضحاياه فقراً وسجناً وجهلاً ومرضاً وتخلفاً.. يرضى الآن أن نكون تابعين أذلاء له.. وضحايا من نوع جديد.. ضحايا ثقافية، واقتصادية، واجتماعية، وسياسية، ودموية عسكرية أيضاً.

- ٢ -

ولئن كان حديثنا هنا على الأدب فإنني أشير إلى أن فترة الأربعينات والخمسينات في قرننا الراهن صبغت الأدب العربي (قصة - شعر - رواية - مسرحية) بصبغة واحد من التيارات الفلسفية التي صدرها الغرب إلينا، فأخذناه وكأنه فرض محتوم.. وأعني به تيار الوجودية الذي روّجت له مجالات وصحف عربية كانت في مقدمتها مجلة «الآداب» التي ذاع صيتها منذ مستهل الخمسينات بل إن الكتب الوجودية، والقصص والروايات والمقالات الغربية المروجة لها.. نشرتها دار الآداب ووزعتها التوزيع الأمثل، وأنا هنا لا أطعن بما قامت به مجلة «الآداب» و«دار الآداب» أبداً، وإنما أشير إلى استفحال الظاهرة وتبنيها دون أن نعرف إن كانت تخدمنا حقاً

أو لا . بعد الوجودية جاءت الواقعية الاشتراكية التي اتسعت رقعتها وكثُر المروجون لها بعد اشتداد ساعد الأحزاب الشيوعية في المنطقة العربية، و بعد الكم الغزير من الترجمات الأدبية للقصص والروايات الروسية، بل إن الطلب على هذه الكتب بعد أن كثرت الدعاية لها استدعى انشاء دور نشر خاصة بها، و أعني «بها» هنا . . كل ما له علاقة بالأحزاب الشيوعية مما يحتاج إلى النشر والدعاية . والعجيب في الأمر أن الأدباء الذين أهملوا طقوس الواقعية الاشتراكية، أو لم يعتنوا بها العناية الكافية . . أهملوا هم أنفسهم ولم يلفت إليهم لا نقداً، ولا حواراً، ولا دعاية . . وعدوا من المارقين الخاطئين الذين لا يعرفون الدنيا كيف تسير، بل إن بعضاً منهم شُنِّع به واتهم بالرجعية والعمالة بجهات لا تريد للوطن خيراً . على الرغم من أن النصوص الأدبية التي كتبت حسب الوصفة الواقعية حفلت باهتزازات فنية عديدة كان من أبرزها التركيبية، ونفور الفكرة وطغيانها، وتلميع الواقع وتزييفه أيضاً، والبحث عن البطل الإيجابي وتجسيد صفاته وإن لم تكن له حاضنة حقيقية لاستتبابه أو رعايته، ووضوح الأيديولوجيا وانكشافها حيث انسحب ما هو «أدبي» أمام ما هو «فكروي - ايديولوجي»، وصارت القصص والقصائد أشبه بالبيانات .

إن انصراف الكثرة الكاثرة من الأدباء العرب إلى تقليد النتاجات الأدبية العربية، وتلقف كل ما هو منتج جديد عندهم دون غربلته أو تفحصه أدّى إلى رسم صورة كاريكاتورية لكثير من نصوصنا الأدبية وتجاربنا، خذ مثلاً ما تبنيناه من أمرين، الأول: الرواية أو القصة الشيئية التي تقدم الشيء على خالق الشيء أو موجوده التي شاعت في فرنسا في الخمسينات مع «آلان روب غرييه» دون أن نعرف أو ندرك التطورات السريعة المتلاحقة التي أصابت الفرد الفرنسي، والغربي عموماً، الذي فرغ فروغاً تاماً من كل الرغبات المادية والروحية، فراح يوجد مذاهب وتصورات واشتقاقات تتوافق وحالات التشظي والفراغ واللاجدوى التي يعيشها ! ! هنا نتساءل أين المواطن العربي من ذلك وهو لا يزال يطارد بمشقة كبيرة أبسط الرغبات الأساسية ألا وهي تأمين لقمة الأكل لنهاره؟! مع ذلك خاض بعض أدباء

العربية في كتابة القصة الشيئية التي تتحدث عن الكراسيّ، والأسرة، والأواني، والطرق، . . الخ. والأمر الثاني يتمثل في تلقفنا لمذهب نقدي هو المذهب البنيوي الذي ما أن انتهت منه أوربا حتى عدنا لنتحدث عليه طويلاً، ولنعده فتحاً كبيراً في عالم النقد الأدبي ولنقول بأنه المعيار الحقيقي والجوهري لتقييم النص الإبداعي.

إن مثل هذا التقليد الأعمى أشبه بذلك التقليد الأعمى الآخر الذي فعله نفر من أدبائنا حين حاولوا كتابة نسخة عربية من رواية (الأم) لمكسيم غوركي. أبطالها عرب. ومعالمها عربية؛ والايجابية، والمنشورات هما أهم ما فيها على الاطلاق، ضاربين بعرض الحائط ظروفنا، و أحوالنا الاقتصادية، وما إذا كانت معاملنا مؤهلة لأن تخرج الأبطال الثوريين، ومتناسين أيضاً نسبة الأمية الكبيرة المتفشية بين صفوف العمال في بلادنا، وإذا ما قامت الثورة ووزعت المنشورات فالامَ ستؤدي! بقولة أخرى إن الإفراط في هذا الحب للغربي ختم سلوكاتنا وتصرفاتنا بخاتمه وأنفاسه، وهذا ما لا نريده لأنه يلغي صورتنا، ويعيق تقدمنا، ويربك محاولاتنا في التجديد والاجتهاد.

– ٣ –

كل هذا الذي سلف قدمته لأن رواية جمال الغيطاني (الزيني بركات) ألحت به عليَّ، ذلك لأنها لم تذهب إلى تقليد الغرب لا تقليداً واعياً مدركاً مخططاً له، ولا تقليداً أعمى تحت مقولة «كل ما هو فرنجي برنجي». في «الزيني بركات» يذهب جمال الغيطاني إلى التاريخ العربي؛ إلى ما قبل قرن تقريباً من زماننا هذا. . لا ليعيده، وإنما ليقرأه، وليقف عليه، وليقرع الجرس الأشد رنيناً أمام الفرد العربي ليعي ما يدور حوله، وما يراد به، وما يخطط له، وليمحو اليأس من صلاح الراهن، لأن مراحل زمنية عربية مرت بأبناء الأمة كانت أشد ظلمة وقسوة مما نحن فيه الآن.

«الزيني بركات» رواية تقرأ الراهن تاريخياً، بأبطال صاروا تاريخيين، وبأمكنة تاريخية، وبمواقع وحوادث تاريخية، وبنمط كتابي تاريخي أيضاً. .

لكن كل هذه التاريخية هي راهنة: فبصاصو أيام زمان هم رجال الأمن في العصر الحديث، وأساليب معاملة المعتقل تكاد تكون واحدة، واقناع الناس بأن كل شيء (الباطن والظاهر معاً) في انكشاف تام من قبل الأجهزة السرية.. أمر طاغ في حضوره تاريخياً وراهناً. وما يريده الحاكم أيام زمان..

أعني الفترة التي تتحدث عنها الرواية، الفترة المملوكية السابقة مباشرة للاحتلال العثماني للبلاد العربية - هو ما يريده الحاكم في أيامنا الراهنة. وتكديس الأموال والعقارات والأطيان بأيدي الحكام الذي كان سائد في تلك الأيام والأزمنة هو ما يسمع به الناس ويرونه في أيامنا الراهنة. وهكذا إلى أن يصبح ما هو تاريخي قديم وما هو حاضر طازج متطابقين ككفين.. الاصبع على الاصبع دون زيادة أو نقصان.

«الزيني بركات» رواية قابضة على لوثة الرعش والاهتزاز والفزع.. كل صفحة وهي تطوى يقظة، وكل حادثة فيها كابوس، وكل نهاية فيها نجاة من الاختناق المحتم، وكل شخصية من شخصياتها (الحاكمة والمحكومة) فاجعة وضحية، فالدروب أشراك، والليل قصيدة، والنهارات كوارث مكتوبة، آجالها ومواقيتها آتية، المتع أكذوبة أو أحبولة للنسيان، واكتظاظ السجون طمأنينة للوالي والبصاص معاً، الفوانيس في الليل عورة، والصبر غاية لا تدرك، والخوف دنيا واسعة لا حدود لأطرافها، لكل مولود بطاقة، ولكل ميت مقولة.. وهكذا، رواية تمضي بأوقاتها إلى غُصات أبطالها، وبأحزانها إلى تاريخها المكتوب، وبأحلامها إلى خواتيم لا تعرف الطمأنينة أو الهدأة.

«الزيني بركات» رواية تاريخية من حياة المماليك في مصر وقد حكموا كل شيء، الناس، والطبيعة، والبهائم، والأزمنة. مرحلة تعود إلى ما قبل الاحتلال العثماني للبلاد المصرية سنة (١٥١٧) بحوالي ستمائة سنة على وجه التقريب لا الحصر. يبدي فيها مؤلفها البهّار جمال الغيطاني أحوال مدائن مصر وقراها آنذاك، وأموال الناس وطرائق معيشتهم،

وأساليب السلطات المملوكيـة في ضبط الإنسان، و الشـارع، والحي، والقرية، والمدينة، والسيطرة على اقنومي الليل والنهار السيطرة التامة. والدسائس والمؤامرات والفتن التي تدار بين أولياء الأمور المقربين من الحكام الكبار، وكثرة عدد البصاصين الذين يحصون على الناس صغاراً وكباراً، نساءً ورجالاً، الأنفاس والنظرات بعدما أحصوا القولات والخطوات التي صارت في لوح معلوم مرقوم. رواية تقدم سيرة الحاكم والمحكوم، و الظالم والمظلوم، والمولود والميت، الطفلة والشابة، الجارية والحرة. كـما تقدم حركية الناس وسلوكاتهم وهم يتدبرون أحوال معيشتهم في الأسواق والحوانيت والمتاجر. كل ما في الرواية لافت للانتباه ومثير للاهتمام، لكن أهم المحطات، وهي كثيرة جداً، الجديرة بالوقوف هي تلك المتعلقة بكيفية خدمة أولياء الأمور للحاكم.. وسهرهم الشديد في معرفة ما يستبطنه الناس ومـا يظهـرونه.. ليكون الحـاكم في أمن وأمـان، والرواية من وراء هذه الموضوعة تود الإشارة إلى هذه اللعنة التي أصابت الديار المصرية فترة طويلة من الزمن وهي المتمثلة بعدم حكمها من أبنائها، وفي ذلك دلالة على سعي الحكام الغرباء خصوصاً في الفترة المملوكية إلى مص عافية المصري، وإغراقه بالجهل وعـوالم الخرافات، والأمراض، واقناعه بأن يرضى بالقليل، فمن ينظر إلى الأعلى تنكسر رقبته. أما عنوانها «الزيني بركات» فهو يمثل اللقب الذي أنعم به الحاكم على بركات بن موسى حين تولى حسبة القاهرة لما تبين فيه من فضل وعفة، و أمانة وعلو همة، وقوة وصرامة، ووقار وهيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه، ومراعاة الدين، كما أنه لا يفرق في الحق بين البـاطل والحـقـيـر، وقـد أوصي، أو قل أمـر، بأن ينظر في المكاييل والموازين، والتحذير من الغش في طعام أو شراب، وأن يتعرف الأسعار، وأن يستعلم ويستقصي الأخبار، ما يتردد على أفواه الناس في كل درب أو حـارة، كل بيت أو سـوق بدون علم أهله، وأن يعين له نواباً ينظرون أمـور المسلمين بشـرط أن يكونوا أمناء مـؤمنين مـأمـونين، وألا يمكن أحـداً من العطارين من بيع غرائب العقاقير، وأن يمنع المحتالين على أكل أموال الناس

بالباطل، وأن يتصدى للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والمنع عن الفسق، والنظر في أمر فقراء المكاتب، والعالمات والمغنيات من النساء، ولا يمكن منهم أحداً، ولا يستتيب عليهم إلا من عرفت أمانته، وآثرت صيانته، وأن يكونوا من أهل العفة والأمانة والنزاهة ممن بعدوا عن المطامع، ونأوا عن السوء، وأن يقصد بقوله وفعله وجه الله تعالى، وابتغاء مرضاته، فلا يبالي باحتسابه بغض الناس له، وسخطهم عليه أو رضائهم عنه، وأن يكون مواظباً على سنن الرسول صلى الله عليه وسلم من قص الشارب، ونتف الإبط، . . وتقليم الأظافر، ونظافة الثياب والتعطر بالمسك . . الخ ولعمري إن هذه التكاليف العجيبة لا ينهض بها رجل مهما أوتي من حذق وقدرات ونواب، ومنها تتبين لنا الأهمية الكبيرة التي يشغلها الزيني بركات بن موسى في الرواية فهو محورها وصلبها ودائرتها، الرجل العارف بالصغيرة والكبيرة، المطلع على أموال الخلق عبر التقارير المرفوعة إليه من كبار بصاصيه المنتشرين مع الهواء . . حيثما يكونون. والزيني بركات بن موسى يشعر بهذه التكاليف العظيمة التي كلف بها لذلك وبعد يومين من توليه أمور الناس بأمر من السلطان، يذهب على مرأى من الأمراء والأكابر إلى السلطان، ويطلب منه بصوت خدشه التأثر أن يعفيه من وظيفته الحسبة: الحسبة يا مولاي لا يؤتمن صاحبها على أموال البلاد، وحاشا الله أن أجد في نفسي القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايتي على إنسان، أتمنى انقضاء عمري في أمن وسلام بعيداً عن أمور الحكم والحكام، ما أريده رقدة آمنة، لا يقلقني فيها سب إنسان، أو سخط مظلوم غفلت عنه ولم أنصفه من ظلمه . . ، لكن السلطان الذي أصدر الأمر (المرسوم الشريف) يؤكد له بأنه هو أحسن من يصلح لهذه التكاليف والمهمات. وحين يشيع خبر رفض الزيني لتكليف السلطان تصير له دعاية كبيرة في الديار المصرية، وتبدأ الأقاويل والأخبار والإشاعات بالتناقل والاستطالة . . من ذلك قولة العامة في الحسينية بأن الزيني لم يخفض رأساً، ولم يحن هامة أمام السلطان، لم يرتجف أو يهاب، قال أمام الأمراء أجمعين، لا أقبل الحسبة لأنني لا أريد

رؤية الظلم وأسكت عنه . ومن ذلك أيضاً قول آخرين إن الزيني أرسل إلى السلطان مكتوباً يعتذر فيه بأدب وحسم عن ولاية الحسبة، لأن الزمن دب فيه الفساد وكثر ظلم العباد وصار الخير والعدل في أبعد مراد . . وهذا يخالف طبيعته ، وينافي شخصيته، والمسؤولية كبيرة ولن يساعده مخلوق، بل سيطلب منه السلطان فرض مكوس جديدة على المسلمين، والزيني بركات بن موسى لن يقبل هذا أبداً! وقال أهل بولاق : إن الزيني وقف أمام السلطان كزينة الرجال وأشجع ما يكون عليه الفرسان. دفعه في صدره دفعاً هيناً حازماً، وهذا لم يقع من قبل، ولم يقع من قبل، ولم يفعله أي إنسان، وقال له ستأمرني بظلم الرعية وأنا لن أنفذ هذا لأنني خائف نسبة الظلم إليّ، كيف أقابل خالقي يوم الحساب؟! وهكذا تدور الأخبار والأقاويل حول شخصية الزيني بركات إلى أن يصبح رجلاً مخيفاً خارقاً وعظيماً قبل أن يراه الناس، وقبل أن يعرفوا خيره من شره. أخبار اختص بها وألّفها البصاصون الذين سيعملون تحت إمرة الزيني بركات بن موسى، ونائبه شهاب الدين زكريا بن راضي كبير البصاصين ومقدمهم.

ولئن كان الزيني بركات بن موسى ليس من أكابر القوم، ولا من طبقة الموظفين المعروفة فإن أمر اختياره لمنصب متولي الحسبة وناظرها يحير مقدم البصاصين زكريا بن راضي . . الذي يشرع هو ومن هم تحت أمرته بالبحث عن الأصول الأولى للزيني الجديد . . وحين يعجز يقرر فتح ملف لكل مولود مصري يلد كائناً ما كان المصير الوظيفي والاجتماعي والاعتباري الذي سيصير إليه، وهذا الأمر نادر الوقوع في أعمال البصاصين، بل إن زكريا بن راضي مقدم البصاصين يلجأ إلى طريقة جديدة في بث الرعب في نفوس العامة والخاصة حين يلزمهم جميعاً بحمل بطاقة جلدية عليها الاسم والرقم . . تكون بمثابة بطاقة التعريف للشخص الذي يحمله، وهكذا يقرّ في وجدان الناس بأن لدى مقدم البصاصين والزيني بركات طرقاً لا تخطر على بال أنس وحين يعرفان بها الحقيقة حتى لو همس بها المرء وراء جبال قاف . . لذلك كان الحذر والخوف والتوجس والرهبة والرعب والقلق طي صدور

الناس ليل نهار، وقد أصبحت التقارير ترفع إلى مقدم البصاصين زكريا بن راضي كل ساعة حيث يصير لديه في آخر النهار، ومن كل موقع بصاص، أربعة وعشرون تقريراً، بعد أن كانت خمسة تقارير ترفع مع الصلوات الخمس. وتصل درجة رعب الناس من البصاصين إلى حد اقتناعهم بأن زكريا بن راضي يعرف متى يضاجع الرجال نساءهم، وما تحمله النساء في بطونهن، ومَنْ من هؤلاء الأطفال سيعيش ويكبر!! بل إن ثقة زكريا بن راضي برجاله تدفعه إلى القول لمن هم حوله بأنه سيجيء زمان يعرف بصاصوه فيه ما يحدث في بر الشام وهم جلوس فوق جبل المقطم.

وعلى الرغم من الخوف الشديد الذي يمتلك العامة والخاصة من ناظر الحسبة الجديد الزيني بركات بن موسى إلا أن أحداً لم يأت على ذكره بالسيء، فشيوخ الأزهر، والشيخ أبو سعود يقولون بأنه رجل عفة وإيمان. والعامة لم تر منه إلا كل ما يسرها ويميزه بالمديح عمن سبقوه في تولية أمور الحسبة، حتى زكريا بن راضي مقدم البصاصين لا يعرف ماذا يقول عنه وقد أحبه الناس بعدما صارت خطبته الأسبوعية في المساجد تلاقي ازدحاماً شديداً من الناس والبصاصين معاً، حتى وقد راح الناس يسجلون على الزيني أفعاله الخيرة فهو ومنذ توليه لأمور الحسبة ألغى ضريبة الملح وأطلق يد التعامل فيه من بعد أن كان حكراً على القلة القليلة، كما ألغى احتكار الأمراء للخضار، وأن يبيعها الفلاحون في الأسواق بلا وسيط حتى تنحط الأثمان، كما ألغى الزيني بركات عادة المشي ليلاً والوجوه مثلمة وذلك لكشف هوية البصاصين المتخفين، كما ألغى نعي الأموات بدق الطارات، ومن ثم أمر بأن تعلق المصابيح المنارة بالشحم في شوارع القاهرة وحاراتها وذلك حتى تنام القاهرة آمنة.. غير أن خطباء المساجد خطوا من حق الفوانيس من فوق المنابر، وسخر الشعراء في المقاهي من الأمر الجديد، وألفوا شعراً قالوا فيه: «الحق يا متعوس، وإلا علقوا لك فانوس»!!

وهذا جزء من خطبة ليوم الجمعة لأحد الوعاظ قال فيها بحق الفوانيس:

«يا أهل مصر، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم، لا يستحي العالم إذا سئل عما لا يعلم أن يقول لا أعلم، نقول هذا لمن أحلوا تعليق الفوانيس، أمام البيوت والدكاكين يدعون العلم بالتواريخ والأحداث التي جرت، وينقصهم القول بما سيجيء، هنا ندخلهم في زمرة الكافرين، قالوا سبق لعديد من الأمم أن علق حكامها الفوانيس في شوارعها، فهل ذكروا لنا مثلاً بعينه؟! هل كان رسولنا يمشي على هذه الفوانيس؟! وفي رحلتي الصيف والشتاء إلى الشام واليمن.. هل أضيء طريقه بفوانيس صنعها بشر، نقولها عالية، نقولها بلا حرج، نقولها ورقابنا على أيدينا لهؤلاء الذين يدعون العلم بالحكم التاريخية، والأحاديث النبوية، والمتن الخفية، والأصول المرعية، وهم جهلاء يخفون جهلهم، نقولها ولا نهاب، ولانخاف، ولا نخشى.. يا أهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل، لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض البصر عن عورات الخلق، والفوانيس تكشف عوراتنا. خلق الله ليلاً ونهاراً، ليلاً مظلماً، ونهاراً مضيئاً، خلق الليل ستاراً ولباساً، فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الغطاء الذي أمدنا الله به؟ هل نتطاول ونبدد سواد الليل من كل شبر في المدينة؟ هذا كفر لا نقبله، هذا خروج عن الحد لا نرضاه، ولولا اقتناع الكل منا بسلامة نية الزيني بركات لقلنا إنه يقصد ما يقصد، لكنه منذ استلامه أمور الحسبة لم يبد منه إلا ما هو خير، ولن تحول الفوانيس ثقتنا عنه، لن تشككنا فيه. يا أهل مصر توجهوا إلى بيت الزيني بركات بن موسى أفراداً وجماعات، زرافات ووحداناً، قوموا إليه، إلى بيته طالبوه بمنع الفوانيس التي تهتك السر، وتشجع النساء على الخروج بعد العشاء. الفوانيس علامات آخر الزمان، من علامات دنيا تخرج عما رسمه الباري عز وجل»! وبعدئذ تتالت الفتاوى التي تحرم الفوانيس. مثل فتوى قاضي قضاة مصر التالية: «الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس»، ثم آراء الأمراء الشامية لها أيضاً، وهتاف الخلق في الجوامع والطرقات: لعن الله الفوانيس، لعن الله الفوانيس!! واثر هذه الآراء العجيبة الغريبة يصدر مرسوم شريف من السلطان يقول: «تبطل عادة الفوانيس، و يزال ما علق منها، وكأنها لم تكن»!!

وإلى ذلك تقدم رواية «الزيني بركات» غير صور وطقوس الحاكم وأوامره والحاشية التي حوله، صوراً من حياة الفلاح المصري الذي وصلت به الحال إلى العدم تماماً، وكأنه مخلوق ولد ميتاً، وهذه صورة من صور الفلاحين وعيالهم، ورجاء بعض الناس ألا يكونوا فلاحين، وحمدهم الله لأنه لم يخلقهم فلاحين: «أحمد الله لأنه لم يخلقني فلاحاً أعاني قسوة العيش وظلم الكشاف»، «يعذبني مرأى الذباب على عيون العيال في بلدتنا» وغير ذلك مما يجعل الفلاح مسبة أو شماعة يعلق عليها الحكام كل مشاكلهم، بل إن الفلاح يغدو مخرجاً للتنفيس عن الأحزان، وكسب محبة الآخرين، فهذه وصية لزكريا بن راضي يقول له: «اسمع يا زكريا، لا بد أن تحتل مكانة في قلوب الفلاحين أكثر، غداً أركب حصانك، دع رجلاً من رجالك يرتدي ملابس فلاح، وآخر من رجالك في ملابس مملوك، ليضرب المملوك الفلاح ضرباً فظيعاً كالعادة، وطبعاً يتصادف عبور موكبك، هنا ترجل أنت، انصف الفلاح واقبض على المملوك، أكثر من أشباه هذا يحببك الله إلى قلوب الخلق، وعندما يصل البصاصون يجدون لأول مرة في تاريخ الإنسان بصاصاً عظيماً لا يتقن عمله فحسب إنما يحبه الخلق ويحترمونه، هذا يساعد في نشر العدل وإقامة الميزان»!!

أما مشهديات تكديس المال عند الحكام في هذه الفترة.. فتتحدث عنها الرواية بروية، ومنها الأموال التي يكشف عنها عند حبس علي بن أبي الجود ومنها «بلغ دخله اليومي من أملاكه وأطيانه وضماناته وحماياته تتمة ألف دينار يومياً، واشتملت تركته على مائة وخمسين ألف دينار ذهباً ووجد عنده ياقوت أحمر، زنة الفص رطل ونصف، وستة صناديق فيها جواهر، ومن الماس وعين الهر مائة قطعة، وعلى ذهب مقدار قنطار، وطاسات وأباريق فضة نحو ستة قناطير، ومائة قفطان بفرو سنجاب، وأربعمائة قفطان بغير فرو، وسروج ذهب عشرون سرجاً، ووجد لديه أيضاً خمسين فرساً ومائة بغل، ومائة جمل، ومن الغنم والجواري والمماليك شيئاً كثيراً جداً، ووجد عنده في المرحاض شبه منسقيه، كشف عنها فإذا بها مملوءة

ذهباً، ووجد لديه من القمح والفول والشعير مائة ألف اردب، ووجد عنده سبعين مركباً سارحة في النيل».

والسجون موضوعة متممة لكل ما يفعله البصاصون، وهي على أنواع منها ما هو جماعي، وما هو فردي ومنها ما هو خاص، وما هو عام أيضاً، ومن بين هذه السجون سجن يقع تحت بيت يملكه الزيني بركات بن موسى وسط خضرة كثيفة، ويضم أربع عشرة زنزانة ليست زنازين بالمعنى الدارج، الواحدة منها حجرة مستطيلة طولها ثلاث خطوات بقدمي رجل بالغ، ارتفاعها أزيد من قامة رجل عادية بشبر ونصف، عرضها لا يمكن الإنسان من فرد ذراعيه، يتوسط سقفها فتحة صغيرة لا تظهر أبداً من الخارج، فوق الباب من الداخل مصباح يضيء بنفس طريقة الفوانيس؛ هذا المصباح يواجه الإنسان أينما استدار أو حاول الهرب، حتى لو نام تحت الباب مباشرة، ولو أدار ظهره فحتماً يجدها في مواجهته، يأز الضوء ليلاً ونهاراً، يحدث وشاً خفيفاً لا يدركه الداخل مباشرة لكنه ينقلب إلى زئير في الأذنين بعد فترة، ويبرز من الجدران لوح خشبي قصير يتناول فوقه المحبوس طعامه. . الخ.

وأساليب التحقيق مع المسجونين متعددة أيضاً، منها ما هو قصير، وما هو طويل، وما هو زاجر، وما هو لين سهل. . وهذه صورة من صور التحقيقات التي يجريها الزيني بركات بن موسى مع واحد من أكابر القوم هو علي بن أبي الجود:

«- أين الأموال؟

- يهز علي بن أبي الجود رأسه إشارة بأنه لا يعرف!

- أتنكر؟!

- نعم

- اللهم إني بريء من ذنبك»

ويعد زمن لا يعرف علي بن أبي الجود مقداره يدخل السجّان فيعصب عينيه بقماشة مبللة دون أن يدري ماذا سيفعل به. يساق كالشاة خطوات. ينزل درجات، يعبر أبواباً، يترك في الخلاء واقفاً، يود الجلوس، ترتعش

أطرافه، يدبُّ الخدر في ظهره، جسمه كله يهتز. فجأة تهوي يدٌ قوية لتصفعه فوق عنقه يتطاير الشرر من عينيه، يرى نجوماً زرقاء في فراغ عقيم، تتوالى الصفعات، تشكل حزاماً من النار.. وهذا ليس إلا بداية لحفلة التعذيب..، فقد دهنوا باطن قدميه بماء وملح، وأحضروا عنزة صغيرة سوداء، راحت تلعق الماء المالح على مهل من على باطن قدميه. التوت شفتاه، ارتجفت ضلوعه، علا صراخه، ثم علا ضحكه حتى غشي عليه، سكبوا على جسده الماء البارد، فارتعش. سألوه

– أين أموال المسلمين؟!

ولم يجب!!

بعدئذ جاؤوا بفلاح، كشفوا عن قدميه وربطوهما، وأحضروا حدوتين ساخنتين لونهما أحمر كالجمر، وبدؤوا بدقهما في كعبي الفلاح المذعور. نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع علي بن أبي الجود.

.. ثم ذبحوا ثلاثة من الفلاحين المنسيين. أسندوا رقابهم إلى صدر علي بن أبي الجود.. فيسيح الدم ويغسله وصراخ الفلاحين يطبق على فؤاده.

أما طريقة إعدام علي بن أبي الجود فكانت بالأكف حيث انهال العامة عليه ضرباً وهو يمر في شوارع القاهرة، ولم تكف حركة الأكف إلا عندما خر علي بن أبي الجود صريعاً.

إذن، وبعد كل هذا، تبدو رواية «الزيني بركات» رواية مرعبة، قابضة على روح فترة تاريخية كانت منحازة إلى الحاكم انحيازاً تاماً، الحاكم الذي يملك السوط والمال والنفوذ والرجال.. والأمكنة والأزمنة. رواية! هي رواية أخطاء، ومجازر، وسجون، ومظالم، وروائح نتنة، ومناخات لا إنسانية، وجور، وطغيان لا حدود له؛ هذا من ناحية الموضوع أما الشكل الفني للرواية، فقد لعب الروائي القدير جمال الغيطاني لعباً فنياً بديعاً، حيث نسق فصول الرواية وحواشيها ونداءاتها تنسيقاً لصيقاً بطبيعة الفترة التاريخية التي تتحدث عنها الرواية..

فقد جعل للفصول استهلالات وخواتيم مفصلة ومبوبة، وجعل لكل فصل ذيلاً وحاشية، ووافق في أسلوبه الأدبي أساليب الكتابة التي كانت

شائعة آنذاك، بحيث يعجز القارىء عن تحديد ما هو لجمال الغيطاني، وما هو لابن إياس، وما هو لغيرهما. ثم إستفاد جمال الغيطاني إستفادة جلى من طريقة الكتابة بأسلوب أدب الرحلات أو المشاهدات التي جاءت على لسان الرحالة البندقي فيا سكونتي جانتي الذي زار القاهرة مرات عدة، ودوّن مشاهداته وما يقوله الناس مرات عن طريق المترجمين، ومرات عن طريقه هو، قد أتقن لغة أهل البلاد - مصر.

والروائي الفذ جمال الغيطاني معروف جيداً بأنه رجل صحافة، شب وترعرع في أحضان الصحافة.. فهو يعرف تماماً من أين تؤكل الكتف» وذلك من خلال الاستهلالات الشائقة الماتعة في آن واحد، والخواتيم الرابطة ما بين ما ذهب من كلام وحوادث وما سيأتي، ومقدرته المدهشة في تراصف الأخبار وتقديمها أولاً فأولاً دون تراتبية في حوادثها أو وقوعها، وقد لجأ إلى تسمية كل فصل بـ السرادق الأول محافظة منه على روح العصر الذي يكتب عنه.

إن «الزيني بركات» من الناحية الفنية تحفة مشغولة بالابرة، وبالأنفاس الطيبة، تحفة أشبه بقطع «الموزاييك» أو ما صنعه فنانو «الأرابيسك» حيث نجد جمالية الخبر نابعة من جمالية السرد، وروعة التداعيات آتية من رشاقة الحواشي والذيول، وحضور الأمكنة من قسوة الأزمنة، واستطالة الأزمنة من بشاعة المعاش والرؤيوي معاً، ويقظة الحواس من الخوف والرعب الشديدين من كل شيء.. حتى من الطبيعة.. الأشجار، والجداول، والدروب.

وبعد، «الزيني بركات» رواية لا تنعي مرحلة قدر ما تتهمها، ولا تؤكد على زمن كانت له حوادثه وظروفه.. ورجالاته.. قدر ما تحرض عليه كي لا نقع فيه في يوم ما، أو في سنة ما، أو في قرن ما، أو في آن ما. رواية تقدم الغريب الذي يتحكم ببلاد واسعة عامرة، بأناسها، وأمكنتها، وخيراتها.. والخراب الذي يسيل أمامه كنهر جارف دون أن يعنيه ذلك إلا في الحدود التي قد تؤذي مصالحه أو تخدش أحاسيسه.

«الزيني بركات» رواية لما استبطن من حياة الحاكم وتصرفاته الشديدة العلوق به شخصياً لا بالناس - الرعية، وما استبطنته بطانته من أساليب

وحيل وممارسات لتحافظ على ديمومة وجوده وبقائه، وبالتالي لتحافظ على ديمومتها وبقائها. فالشخصية المحورية في العمل الزيني بركات بن موسى، نجده، على الرغم من تذمره الشديد من المهمات الكبيرة التي ألقيت على كتفيه، يتودد للسلطان العثماني الجديد - سليم الأول - الذي أنهى حكم المماليك في مصر، ويسعى لتولي منصب جديد في السلطنة العثمانية الموجودة في الديار المصرية. . وينجح فعلاً لا في الحصول على المنصب الجديد، وإنما الابقاء على عمله القديم كوالٍ للقاهرة وناظر لحسبتها. . نجد ذلك في نهاية الرواية عندما يطوف المنادي معلناً تثبيت الزيني بركات ناظراً للحسبة ووالياً، فمن كانت له شكوى أو مظلمة عليه أن يتوجه إليه، ثم يقرأ أمراً صادراً عن الزيني بركات. . يوضح فيه أن العملة المملوكية ولت، وجاءت العملة العثمانية مكانها. وهكذا. . استُبدل الغريب بالغريب، وسيظل الظلم قائماً في البيوت، والشوارع، والحارات، والمدن، والأقاليم، والبلاد. وستظل السجون مكتظة ما دام جيش البصاصين قائماً ويقظاً و. . كبيراً. وسيظل الفلاحون في مطاردة لا تنتهي للقمة والمواسم. . وما يفرح القلب حقاً.

* * *

لبنان في عطاءات: كوليت الخوري وغادة السمان وقمر كيلاني

أديب عزت

عينان تريان وتعبران بأسلوب واحد:
يقول شاعر عربي لبناني معاصر:
لبنان إن حكى.. قال الشآم
وتنشد فيروز:
«أنا صوتي منك
يابردى

* أديب عزت: أديب من سورية يعمل في الصحافة، عضو اتحاد الكتاب العرب، يكتب الشعر والدراسات النقدية. من أعماله: (صفر) مجموعة شعرية، (أدب عربي معاصر) دراسات.

ويتحدث نزار قباني عن لبنان قائلاً:

«إن صلتي بلبنان ليست صلة طارئة، فلقد اشتبكت بلبنان وجودياً وثقافياً وشعرياً، ومنذ طفولتي الاولى حيث كان أبي يجيء بنا إلى بيروت لنقضي عطلتنا الصيفية على رمال شاطيء الاوزاعي، وعلى ضفاف نهر البردوني في زحلة» (١)

وعلى الصعيد الادبي تأخذ علاقة نزار قباني وصلته ببيروت بعداً آخر، وموغلة هي في القدم، ، ومما يقوله في هذا المجال:

«عندما صارت الكلمة قدري في أوائل الاربعينات، كنت أقرأ بانبهار أعمال الشعراء اللبنانيين كبشارة الخوري، وأمين نخلة، والياس أبي شبكة، ويوسف غصوب، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، وميشال طراد، وأجد في حروفهم رائحة طازجة لاعهد لي بها من قبل.

كان هؤلاء يتكلمون لغة أخرى، ويكتبون بحبر آخر، وكنت أحس أنني أنتمي تلقائياً إلى العائلة الشعرية اللبنانية، كنت أشعر أن هذه (الابجدية الشامية) التي يعبرون بها عن أنفسهم، هي القاسم المشترك الذي جعل دمشق وبيروت جنينين يتحركان في رحم واحد، وعينين تريان أشياء الجمال وتعبران عنها بأسلوب واحد). «٢»

وقديمة هي العلاقة بين سورية ولبنان، ولها دفئها وأبعادها عبر فضاءات من الود والتعاطف والمحبة، فبين البلدين الشقيقين إضافة إلى الرابطة القومية وتاريخ كفاح مشترك، ثمة رابطة الجوار والقرب وصلات القربى..

وكثيراً ما تميزت الادبيات السورية بالحديث عن ذلك التاريخ من الكفاح المشترك والروابط التاريخية..

وعلى صعيد الادب في سورية العربية تناول عدد كبير من الكاتبات العربيات السوريات الحديث عن هذه العلاقة وتميزها وتفردها وعن نظرة العربي السوري إلى لبنان شعباً وأرضاً وعطاءات وأشقاء وأذكر منهن على سبيل المثال:

كوليت الخوري، غادة السمان ، قمر كيلاني .

*** كوليت الخوري وأيام مع الايام:**

في رواية : أيام مع الايام . . التي نشـرت مسلسلة في أواخـر السبعينات ، وصدرت في كتـاب في مطلع الثمانينات أفردت كوليت الخوري صفحات وصفحات للحديث عن تلك العلاقة وفرادتها وتميزها ، فبطلة الرواية الاستاذة أسمى ، المحاضرة في جامعة دمشق تقول :

(كنت أتردد إلى بيروت باستمـرار من أجل رؤية ولدي ، ومقـابلة أصدقائي الكثيرين هناك) .

وبمودة ومحبة تكتب عن بيروت :

(هل تعرفون هذه المدينة الجميلة التي جمعت (نكهات) مدن الشرق والغرب وصهرتها ، لتخرج منها بنكهة فريدة ، ليس لها مثيل في الشرق وفي الغرب؟

هل تعرفون هذه العاصمة الشقراء ، التي تبدو في أيام الصيف للبعيد الجالس على شواطىء جونيه وطرابلس ، باهتة دون ماكياج ، كأنما عجزت المداخن الكثيرة عن تكحيلها؟

هل تعرفون هذا الملجأ . . الذي كان يجد اللاجىء فيه جميع هويات العالم وهو ضائع يفتش عن هويته؟

وهل تعرفون هذه المحطة الصاخبة الحزينة ، مركز اللقاءات العابرة والوداع الازلي ؟ (٣)

وتكتب عن الحياة الادبية والصحفية في بيروت ، وتعيد الى الاذهان حكاية ليون عازف البيانو العجوز الذي عرفه :

(. . . . أما في الليل فأنا غالباً ما أذهب إلى بار صغير في بيروت ، يعزف فيه على البيانو رجل عجوز . .

قاطعته :

ـ ليون

قال مستغرباً :

ـ هل تعرفينه ؟

مَنْ من الصحفيين والادباء والشعراء ؟ من من اللاجئين السياسيين ، من المشردين والبائسين والغرباء لايعرف ليون ؟ عازف البيانو الرائع . .

ليون ، البولوني . الذي عاش حروب العالم ، متنقلاً بين حانات بولونيا وألمانيا وروسيا وفرنسا والنمسا .

ليون . . الذي دار مدن أوروبا . . لينتهي إلى مدينة صغيرة تتحدى أوروبا . . بيروت) .

وتفتتح كوليت القسم الثاني من : (أيام مع الايام) بأبيات عن لبنان للشاعر الشهيد كمال ناصر :

(لايعرف الحب أحلاماً مجنحةً
ولانعيماً ولاوصلاً وهجرانا
من لا يرى الله في أحداق أرزته
ولايرى بعيون الله لبنانا) «٤»

وتعود أسمى بطلة الرواية إلى الحديث عن لبنان الانشودة الرائعة المعلقة على :

(لبنان . . .
هذه الانشودة الرائعة المعلقة على شفتي العروبة . .
لكن العروبة للاسف ، تجهل الانشاد . .
لبنان .

قال لي صديق لبناني منذ فترة :

ـ اختار الله (لبنان) جنة على الارض . لكننا نحن العرب لانعرف ماهي الجنة . لذا قررنا أن نختار لبنان طريقاً إلى الجنة التي نجهل . . وكان أن ضيعنا الجنة وضيعنا الطريق) .

وتحس أسمى . . في كل زاوية من بيروت بألفة وكأنها :

(وهناك على الكورنيش ، كان صوت الامواج المتخبطة يتسرب إليَّ ويسيل في نفسي شعوراً عذباً .

وكان الهواء الرطب يتمدد في نفسي ارتياحا . .

بيروت . .

في كل زاوية من بيروت ، في كل منعطف ، في كل شارع ، كنت أحس بألفة وكأنني في مدينتي

أهو مناخ الحرية؟

يوجعني اليوم أن أفكر كم جنت هذه الحرية بالذات على بيروت . .

وتسهب في الحديث عن شارع الحمراء وعن جزء من تاريخ معاصر كان يتواجد في شارع الحمراء :

(هل تعرفون هذا الشارع؟ أراه الان في خيالي كما كان تلك الايام . مشعشع ممتد متطاول ، لاتختلف بدايته عن نهايته .

ضيق . تغطيه سلاسل متحركة من السيارات الملونة المختلفة وتسيجه من الجانبين ، شتى المخازن المتلاصقة التي حشر بينها مكتبة أو مقهى أو مصرف أو دار سينما . .

وفي هذه الرقعة المحشوة بالابنية والسيارات والاضواء . . والافكار . . هاج الناس وماجوا . .

أناس مختلفون تدفقوا من أقطار الارض ليجتمعوا في هذه الاستطالة الممتدة . . كأنما حتى البحر . . والمندفعة . . كأنما صوب الافق ، والهاربة . . كأنما إلى الحرية ! أشخاص حملوا تاريخهم على كتفهم . . أو جاؤوا بحثاً عن تاريخ يعطي لحياتهم معنى . . فحولهم جميعهم هذا الشارع الى تماثيل متحركة تمشي مهرولة ، كما لو كانت على موعد لتقرر مصير العالم . . أو تتمهل متفرجة في كسل كما لو أنها نسيت كل شيء حتى مصيرها . أو تتوقف أمام أحد المقاهي الكثيرة الممتدة حتى إلى الشارع ، تبحث عن المقعد ، تجده ، تحصر فيه المصير ، فترتمي عليه ، تلتصق به ، وتصبح جزءاً من المقد ، من المقهى ، من الشارع . .

شارع الحمراء

هذا الشارع الذي كانت تناقش فيه سياسة العالم ، وتطرح على أرصفته غراميات العالم وتتطاير من مقاهيه أفكار العالم . .

هذا الشارع الذي كتب عليه أن يدفع ضريبة الحرية ، لانها مفروضة علينا . .

من العالم!

وفي المقهى وصوت فيروز يتصاعد ، كأنما خارج المقهى والمكان ، كأنما خارج الزمان ، يقول صاحب المقهى لأسمى :

(لبنان يسمى بيروت فحسب ، لبنان هو البحر وسهول الليمون . هو الارزة والجبل . .

وبينما كان صوت فيروز يصدح بكلمات سعيد عقل الرائعة :

(جبل . . هو بين الله والارض كلام) . .

وبينما كنت أفكر في بيروت ، هذه البسمة التي تريد أن تحلق حتى الافاق ، بجناحيها الاخضرين ، الجبل والبحر . .

كان صاحب المقهى يتابع :

- أما بيروت فهي ليست شارع الحمراء فحسب ، بيروت هي الجامعات والاكاديميات هي المسارح والمعارض ودور النشر والصحافة . . هل تعرفين كم جامعة واكاديمية يوجد في بيروت ؟ هل تعرفين كم مطبعة يوجد في بيروت وكم دار نشر؟ بيروت بداية نهضة حقيقية في الوطن العربي الكبير «٥»

وتفكر أسمى وبيروت في قلبها (دمشق) ثانية :

(من قال إنّ المسافة بين دمشق وبيروت مائة كيلو متر؟

بيروت في قلبي دمشق ثانية ، ولاشيء يبعدها عن مدينتي لاشيء . .

فهي على مد ذراعي ، أقرب من مرمى نظرة) «٦»

*** غادة السمان و . . كوابيس بيروت:**

وتقول القاصة والروائية العربية السورية المعروفة غادة السمان في حوار قديم معها :

(عشت في أوروبا ، وطبعاً كنت أمتلك حريتي الفردية ، وكنت أعمل هناك وأكسب رزقي ، وكنت أستطيع أن أبقى لكن الانتماء حقيقة ، وحرية

الهرب بلا متعة، ووجدتني أترك عملي بلندن لأعود إلى وطني . . أي قطر عربي . . اخترت لبنان ، لأتابع الكتابة بالتزام شبه واع) . «٧»

وذات يوم بعيد، وفي لحظة من لحظات البوح والاعتراف ، قالت غادة :

(ذات مساء في بيروت ، كنت وحيدة وحزينة وكانت السماء تمطر ، ودخلت إلى سينما . . ، وضجرت وخرجت وكانت ماتزال تمطر . توقفت قليلاً أمام المكتبة الملاصقة للسينما أحتمي من المطر ، وكانت الشوارع خاوية كأعماقي ، وفي الضوء الشاحب شاهدت خلف الواجهات التي يغسلها المطر كتبي كلها وقد عرضها صاحب المكتبة على طول رف . . كنت امرأة حزينة وكانت كتبي تحدق في وجهي بما يشبه السخرية . وشعرت بما يشبه الحقد . . إن مايتظرنا ، نحن الفنانين ، هي تلك التسوية الفرحة التي نتوصل إليها عن طريق الفن ، مع كل ماجرحنا وخذلنا في الحياة اليومية) . «٨»

ومن موقع : (كل ماجرحنا وخذلنا في الحياة اليومية) .

ومن موقع : (الانتماء الذي هو حقيقة ومتابعة الكتابة بالتزام واع) فإن غادة السمان ظلت وسط المحنة الاليمة التي ألمت بالشعب العربي اللبناني الشقيق ، عاشت كل ظروف القهر والجوع والمعاناة ، ورأت احتراق الانسان والقيم والورد والشجر والفرح والبيوت ، وأكلت النار بيتها وكتبها وأشياءها الخاصة والحميمة ولوحاتها و . . و . . كل شيء في بيتها ، ولم تغادر بيروت ، ظلت مصرة على معايشة الحرب يوماً بيوم ، وقذيفةبقذيفة وعلى الكتابة عن كل ذلك وتجسيد للتاريخ ، للقادم ، وجسدته كتبت عنه وعن كل الذي عانته في روايتها : كوابيس بيروت . . التي صدرت عن دار الاداب في بيروت عام ١٩٧٦ في طبعتها الاولى . ، أذكر أن غادة السمان كانت تقول في تلك الايام المنقرضة :

(حينما يهجر الجميع الباخرة الغارقة لايبقى فيها غير الربان والعاشق أنا أعشق تراب لبنان العربي وأؤمن بأن الهرب ليس حلا وقوارب النجاة لاتولد الا في رحم العطاء . .

وحينما تزدحم في عيني أطلال بيروت فانني اؤمن بأنه :

(ستنهض بيروت من كبوتها سريعاً ، كما نهضت برلين بعد الحرب مع الفارق في الاسباب .

حيوية الشب العربي ستكون خميرة النهوض من الكبوة وتزخر الرواية بالايمان بأن لبنان سينهض من المحنة وهاهو قد نهض للبناء والفرح والمحبة ، ففي نهاية الرواية تقف الرواية أمام البحر وحيدة على الصفر من جديد :

(انها نقطة البداية وكل ماحولي يشاركني ذلك بطريقة ما ، الغيوم لاتمطر لكنها توشك أن تفعل ، الشمس لاتشرق لكنها قد تفعل ، الريح لاتعصف لكن النسيم يبشر بها ، كل ماحولي في حال وقوف على الصفر ، وقوف ماقبل المخاض والولادة) .

وفي ختام الرواية الحلم رقم (١) حيث يتداخل الواقع بالحلم والولادة الرمز ، وحيث يقول زوج لولو . . لها :

(طفلك ليس مادياً وحملك له قد يستمر تسعة شهور أو تسعة أعوام المهم أن لايجهض وهو لن يولد مرة بل سيولد أكثر من مرة في أكثر من مكان واحد ، وسيولد بالذات حيث لايتوقعون مولده) .

و . . حيث تغرق الجدة الرمز ، الماضي ، في نوم عميق و . . يترك الصبي المستقبل القادم ، الآتي ، الطالع من الليل والمحنة والالام والجراح جدته غارقة في شخيرها و :

(حمل رشاشه وجيتاره وانطلق في الليل كي يساهم في شروق الشمس) «٩»

* قمر كيلاني و . . بستان الكرز :

وفي رواية بستان الكرز . . للقاصة والروائية العربية السورية والتي صدرت ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٧ .

قمر كيلاني تتخيل سونيا بطلة الرواية أن :

(كانت تتخيل كل بيت في لبنان هو بيتها . . وكل كارثة تقع كأنما تقع على رأسها) «١٠»

وحين تقول الانباء بوصول وحدات من الجيش العربي السوري إلى ألاراضي اللبنانية فإن سونيا تحس :

(وكانت الانباء تقول بوصول وحدات من الجيش السوري إلى الاراضي اللبنانية . أحست بشعاع من التفاؤل يزيل عن صدرها الكابوس الجاثم عليه . . الجيش السوري مهاب ومحترم من الاهالي ويتمتع بسمعة طيبة وسيخلق جواً من الارتياح والطمأنينة . «١١»

وكما يلاحظ الدكتور محي الدين صبحي في كتابه :

(البطل في مأزق . . دراسة في التخييل العربي م . اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٩ أن :

(القضية بالنسبة لسونيا لاتتعلق بالجيش السوري قطعاً ، ،إنما تتعلق (باستتباب الامن) أي بعودة المجتمع اللبناني إلى حالة من التوازن تمكنه من استئناف الحياةالطبيعية . فاذا أفلح الوجود السوري في هذه المهمة سقط المتطرفون وانعزلوا مهما كانت مواقعهم السياسية او الطائفية او الطبقية . ان هذه الافتراضات الضمنية كامنة وراء تفكير الابطال ، ،في سلوكهم ، وحتى في احلامهم وتمنياتهم) «١٢»

ويرى د. صبحي أن رواية قمر كيلاني :

(تقف في الطرف المضاد لرواية غادة السمان (كوابيس بيروت) وأنا أطلق على الكوابيس . . لقب رواية لانني لاأجد تسمية اخرى لهذا السفر الفذ العجيب الذي كتب بطريقة يمحو فيه السرد نفسه ، فكل لحظة روائية تلغي ماسبقها لتفسح الطريق أمام لحظة روائية أخرى بعكس السرد لدى قمر كيلاني حيث يشق الطريق أمام الابطال الرئيسيين . واذاكانت قمر كيلاني تهيمن على الاحداث بحسب تسلسل الزمان التاريخي فان غادة السمان دمجت الوعي بالزمان بالفعل بالصدفة وقدمت من هذا المزيج الغريب كتاباً يتحدى التصنيف ، ليس فيه مكان خارجي موضوعي ولازمان تاريخي متسلسل ، لاشخصيات لابطال او ضحايا ، بل حتى الحيوانات تندمج مع البشر في وعي واحد وجوع واحد واغتيال من قبل القناصة للكلاب والبشر

ورغيف الخبز . اذا كان في رواية قمر كيلاني بناء محكم هادف فإن (عمل) غادة السمان نموذج للتسيب والانسياق مع الصدفة التي يحكمها الوعي المتفجر . وإذاكان لابطال قمر وعي سياسي وطبقي وذاتي وحس بالانتماء والتنقل ، فإن (موجودات) غادة السمان تكاد تفقد هذه المقومات الانسانية (الروائية) جميعها ، فهذه الموجودات (كائنات في آلة وعي الفعل) سواء أشاركت فيه فاعلة أو منفعلة فالفرق منعدم تماماً ، مما أتاح لها إبراز الحرب ذاتها كابوساً يسحق البشر ويفتت الوعي ، ويسوغ لها إصدار مثل هذا الكتاب الذي لايتكرر . و بتبسيط شديد أسمح لنفسي بالقول أن قمر كيلاني رصدت (فتنة) لبنان من يعشق ، في حين وقعت غادة تحت هذه الفتنة فرصدتها من اسفلها . وكلتاهما وضعت رواية هي أجود تعليق على حرب لبنان . وفي هذا مجد للأدب النسائي السوري . يرى أن التقليد السوري أيضاً لايعترف الا بوجود أدب ، ولايسمح برؤية نتاج السوريين الا ضمن منظور عربي) «١٣»

ولسوف تبقى العلاقة بين سورية ولبنان ومثلما كانت على الدوام وعلى مر الاعوام علاقة تاريخية تحكمها اواصر القربى والجوار والمصير المشترك ، وليست هذي السطور سوى اضاءة سريعة مكثفة لهذه العلاقة وتاريخيتها ومتانتها واستمراريتها . . كما عبرت عنها بعض الاديبات السوريات مع الاشارة الى عدة أعمال أدبية لأدباء سوريين تناولوا هذه العلاقة وعبروا عنها في اعمالهم ، ومنها على سبيل المثال :

المعر - رواية - ياسين رفاعية

بيروت ٧٥ - رواية - غادة السمان

أتورد بيروت وجهاً جميلاً - شعر - فؤاد كحل

الى بيروت الانثى مع حبي - شعر نزار قباني رأس بيروت - رواية - ياسين رفاعية ، وغيرها كثير من الاعمال الادبية القصصية والشعرية والروائية ، ولعل خير ختام في الاشارة الى العلاقة المتميزة بين دمشق وبيروت وعلى كل الاصعدة ، ماذكرته أيضاً غادة السمان في حوار معها :
(ما منحته لي بيروت لم تمنحه لي أية مدينة عربية اخرى ، وحينما

أقول بيروت ، فأنا أعني لبنان ككل ، كما أعني بيروت عاصمة الحرية العربية والفكر العربي المتفتح والابداع العربي كما كانت في أواسط الستينيات وكما ستعود. بدأ عطاء بيروت لي وأنا ماأزال مقيمة في دمشق . كتابي الاول صدر فيها عن دار الاداب (عيناك قدري عام ١٩٦٢) زارني العديد من مثقفيها وصحافييها وانا ماأزال مقيمة في دمشق، وأذكر على سبيل المثال الاساتذة سمير عطا الله الذي التقيته للمرة الاولى حين زارني في مكتبي بجامعة دمشق وكنت استاذة محاضرة في كلية آدابها ، وتكرم بالكتابة عني في جريدة (النهار) لاول مرة ، وعبد الكريم الخليل الذي زارني في بيتي بساحة النجمة وكتب عني في مجلة (الحوادث) و عشرات سواهما . .

ومهما استفضت في مذكراتي ذات يوم وشرحت فلن أفي لبنان حقه من الوفاء . . وجدت في بيروت الملاذ كعشرات المثقفين العرب والمفكرين والادباء وفتحت ذراعيها لي قبل وبعد رحيلي اليها ، وفضلها كبير على سواي ايضاً وعلى بعض الذين رجموها وقت شدتها وهي التي احتوتهم يوم شدتهم ، وحين وصلت الى بيروت عام ١٩٦٤ طالبة ماجستير في الجامعة الامريكية، أقمت في الفترة الاولى في مدرسة بالشويفات (قرب بيروت) وعملت في تدريس اللغة الانجليزية هناك، ثم انتقلت بعد أسابيع للاقامة في القسم الداخلي للجامعة الامريكية (البستاني هول) بمساعدة من السيدة ايبش (شقيقة د. يوسف ايبش) . جارتي في ساحة النجمة بدمشق، كما انتقلت للعمل في مجلة(الاسبوع العربي) لصاحبها الصديق العزيز جورج ابو عضل وكان يرئس تحريرها يومئذ الاستاذ ياسر هواري.

لقد أحاطتني بيروت بالتقدير الادبي ودفء القلب وفتحت لي أبوابها على اختلاف مشارب أهل البيوت السياسية والطائفية ، فقد دخلت إليها من باب الادب وأهل لبنان عشاق يوحدهم حبهم للكلمة ، وصحيح انني إمرأة مسلمة ولكن ذلك لم يحرمني من اهتمام بعض الادباء المسيحيين بحرفي أمثال (الخوارنة) الاباء يوسف عون وجان فاخوري ومارون عطا الله ،

كغيرهم من عشاق الادب لقد غمرني أهل لبنان بالحب والحرية معاً ، على اختلاف أديانهم ومشاربهم ومواقفهم السياسية فأسروا قلبي إلى الابد ، كما حفزوا طاقتي على العطاء فانتعشت مثل نبتة كان قد احرقها صقيع القسوة والجحود ، اعتقد ان للبنان فضلا كبيرا على الادب العربي واللغة العربية والمناخ الانساني الحي الذي وفره لمثقفي وطننا العربي ، كان محرضاً على الابداع ، ولولا لبنان لما انتقلت من مرحلة (عيناك قدري) إلى مرحلة (رحيل المرافىء القديمة) ولست وحدي المدينة لهذا الوطن الكريم بل عشرات سواي من الذين شربوا من كرمه (ثم رمى بعضهم في بئره بحجر يوم سقط ، وطاردوه بسكاكين الجحود كما يحدث دائماً للغزالة حين تقع) .

ثمة جزء كبير من مذكراتي سيكون مكرساً لحب لبنان وفضله على المثقفين خاصة والعرب عامة . «١٤»

* إشارات :

«١» نزار قباني ، (قصتي مع الشعر) ـ سيرة ذاتية ـ منشورات نزار قباني بيروت ١٩٧٣ .
«٢» المصدر السابق
«٣» كوليت الخوري (أيام مع الايام) رواية ، منشورات دار الفارسة دمشق ١٩٩٣ ط (٢) ص : ٣٤.٣٣
«٤» المصدر السابق ص ١١٣
«٥» المصدر السابق ص ١٩٦
«٦» المصدر السابق ص ١٩٨
«٧» مجلة المعرفة ، أديب عزت ، كوابيس بيروت العدد، ١٨ نيسان ١٩٧٧
«٨» و «٩» المصدر السابق
«١٠» قمر كيلاني ـ بستان الكرز ص ٢٤٣
«١١» المصدر السابق ص ٢٥١
«١٢» د. محي الدين صبحي ، البطل في مأزق ، دراسة في التخييل العربي اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٩
«١٣» المصدر السابق
«١٤» غادة السمان في الحلقة الثانية والاخيرة من سيرتها الذاتية ـ ياسين رفاعية ـ مجلة المجلة ١٥ـ١٠ـ١٩٩١

آفـــاق المعــرفــة

من منابـر الشـعر العصـري

عبد الكريم دندي

جاء التجديد شعرنا العربي تقليداً وترجمة ونقلاً مذ بدأت هبوب الرياح الغربية على حياتنا من فوق مياه البحر الأبيض المتوسط قرب نهاية القرن الثامن عشر، حاملة معها وسم القوة والتفوق وجشع الاستغلال والاستعمار مع روح العصر وأفانين الحياة الجديدة، وما تقدمه المدنية من إنجازات علمية لخدمة الانسان.

(*) عبد الكريم دندي: أديب وشاعر من سورية، له العديد من الدراسات والقصائد المنشورة في الدوريات المحلية والعربية. من دواوينه «مناديل الوداع»، «عميق هو الجرح».

فكانت المطبعة احدى هذه الانجازات الرائعة(١) ومن بعدها الصحافة الدورية(٢) تلك التي تحمل طي صفحاتها الأخبار والأحوال والمعرفة لمن يحسن القراءة، فكانت الضرورة في املاء الصفحات تدعو الى تساهل القائمين عليها وغض النظر عن عيوب البلاغة ومثالب الكتابة وفق عيار البيان. فالتساهل مطلوب بصورة ملحة لأن دورة الاصدار أولاً وتفشي الأمية بين الناس ثانياً. وقد دخل التجديد على ظهر الصحافة(٣) فن العربية الأول. تقليداً للنموذج الشعري المحفوظ في الذاكرة وقد أحياه وجدد نسيجه رائد الشعر الحديث الشاعر محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) وجماعة الإحياء التي نهضت إلى منازلة الغزو الأوروبي عن طريق نشر أمهات الكتب العربية ودواوين الشعراء على نطاق واسع، وكان قدر المرحلة من تاريخنا الاصطدام الحضاري مع هذا الغزو الآتي على جناح القوة العسكرية والاقتصادية والتقنية. فالريح الغربية تدفع الغيوم صوب السهل العربي ولكنها تحمل بين طياتها المطر والبرد والصواعق. والشر كله في تلك الصواعق المضمرة إلا من استطاع قهر الخوف الانساني منها بواسطة العلم والمعرفة التي وفرت «مانع الصواعق» وهذه صناعة غربية، تحمي إنساننا من شر الصواعق. جاءت مع طلائع الغزوة الوافدة. فأي صراع هذا الذي يكابده الانسان العربي، وأي حيرة تسكن عقله. فالتقليد عن الآخر بات سبيل الحياة الجديدة ونهجها الصحيح، تقليد الآخر الآتي من عمق تاريخ

---

(١)- أول مطبعة حروف أقيمت بدمشق عام ١٨٥٥م وعرفت باسم المطبعة الدومانية وفي القاهرة أنشئت المطبعة الأميرية عام ١٨٢٢ وكان نابليون قد أحضر معه مطبعة عام ١٧٩٧ عند احتلال القطر المصري.

(٢)- أول صحيفة مصرية صدرت هي الوقائع المصرية عام ١٨٢٨م بينما أول صحيفة صدرت بدمشق هي «سورية» عام ١٩٦٥م.

(٣)- لقد أنشاء سلامة موسى مجلة المستقبل الاسبوعية عام ١٨١٢ لغرضين:

الأول: نقل المعارف الأوروبية الحديثة إلى العربية.

الثاني: توجيه الأدب العربي الحديث في الوجهات التي يتجه إليها الأدب الأوروبي وتسييره على المبادئ التي يرسمها كبار الادباء في أوروبا.

= انظر مجلة الحرية الجزء ٨- ٩ السنة الأولى عام ١٩٢٤ في بغداد.

الشعر العربي الذي توفره المطابع كل يوم ملاذاً من الغرباء القادمين أو تقليد الآخر القادم على متن السفن عبر البحار. فمن أتقن اللغة الأجنبية أو ذهب إلى ديار الغرب وتعلم فنونهم. خبر ذلك عن قرب وأدرك سر الفائدة وكانت وفود الدارسين تذهب وتعود وهي تحمل بعض انجازات الحضارة الغربية ومدنيتها وروحها الحيّة وفلسفتها التي تخدم الانسان من خلال رؤيتها الخاصة، فكيف يرفض هذا العطاء من يبغي العيش في زمنه ويتنعم بالهناءة والسعادة، تلك هي ساحة الصراع في ديارنا، بين الطريف والتليد. وخاصة في فن الشعر، لأن الفنون الأخرى بلا إرث كالمقالة والقصة والمسرحية، وحدها القصيدة ميدان الاصطدام بين القديم والجديد، بين الترجمة والتقليد، بين الموهبة والصنعة، بين الأمس واليوم، بين الذاتي والموضوعي وفي الخضم الكبير كانت إرادة الحياة تدع المبدع إلى الاختيار والعمل الدؤوب والصعوبة في هذا الاختيار أن المعركة الأدبية التي يخوضها روّاد التجديد وعشاق الشعر تواكب المعركة السياسية مع الفنون الأوروبية ولقد لعبت الصحافة دورها في المعركة بدعم تيار التجديد في شعرنا وأظهرت فنونه المحدثة على الملأ بسبب الاصدار الدوري للمطبوعة حيث السرعة وملاحقة الخبر الطازج والحدث الغريب من همومها اليومية مما دفع القائمين على شؤون نشرها إلى السهولة في ميزان التقويم وعيار النقد الأدبي لما ينشر على تلك الصفحات من قول منثور أو كلام منظوم، وأمست الصحافة حرفة يعيش على مائدتها نفر من المتعلمين مع بداية القرن العشرين. وظهر الشعر -فن العربية الأول- مجال صراع وخصومة بين المثقفين، أنصار الجديد وأعوان القديم، فإرث الشعر ضخم وله قداسة طاغية، فكان يثقل كاهل المتطلعين إلى تجديده والنضال السياسي، لما في ظلال التجديد من آثار المعركة السياسية التي يحض عليها ويشعل نارها أنصار القديم حراس التراث الشعري. وقد ارتدت معركة التجديد لباس الصراع مع الوافد الأوروبي إبان الكفاح الوطني ومجابهة شرور الاستعمار، وهي احدى الصعوبات التي جابهها الشعر في تجديد ومقاربة العصر الذي يحيا في فصوله، أضف إلى

بنزعة التقليد القابعة في قرارة النفس الانسانية علاوة على حب الحياة والاقتراب من ينبوعها المتدفق في شرايين الانسان، وقد ساهمت رقابة الانتداب عندنا في سوريا على حصر التجديد بالشعر في تيار الوجدان الفردي. حيث النُواح والبكاء سمته الواضحة وصوته الشكوى من الزمان والحرمان في رحلة الحياة، لذلك غطى التيار الرومنسي مساحة كبيرة من الصحف الصادرة هاتيك الأيام. فلا خوف من هذا الشعر الوجداني الذي يكتبه الشاعر من أفق معاناته الفردية وهمومه الآنية أو شطحات خياله إذ لا يتعدى دائرة قائله، بله يدوم اليأس والاحباط بين قرائه وعند نشره لا يحمّل صاحب الصحيفة وزره أمام قلم المطبوعات بينما الشعر الوجداني الجماعي والشعر السياسي الخطابي خطر على صاحبه وناشره معاً. فكانت المناسبات الدينية والاجتماعية هي منابره الحقيقية، وكذلك المقاهي الشعبية، حيث تدار الجلسات بين الأدباء حول الهموم القومية والمكايدات الوطنية، وعن طريقها يتم نقل أخبار الكفاح الوطني والنشاط السياسي، وباتت القصيدة منشوراً يوزع بين الناس، يزكي حماستهم ويرفع من الروح المعنوية ويشحذ الهمة على مصارعة الانتداب. فمنابر الشعر في تلك السنوات هي الصحف الدورية والمناسبات الاجتماعية والدينية وكذلك المقاهي الشعبية في المدن(٤).

ولئن تجرأت سلطات الانتداب على الصحف عن طريق الرقيب وصلاحياته وفق قانون المطبوعات، فهي لا تستطيع إلغاء المناسبات الدينية أو الاجتماعية، وهي عاجزة عن إغلاق المقاهي. لأنها سبيل رزق الناس في المدن الكبيرة وحاجة اجتماعية أيضاً. ولقد اجتهد بعض أصحاب الصحف في تخصيص أغلب الصفحات للأدب بأجناسه المختلفة، حتى لا يظل للرقيب سلطان عليه، وقد نجح بعضهم في اصدار صحيفة خاصة بالأدب بعيداً عن السياسة والحزبية مثل الأستاذ عبد الغني العطري (١٩٢٣- . . .) الذي أصدر جريدة الصباح وجعلها منبراً للأدب الجديد، فكانت ملتقى

(٤)- راجع مذكرات المرحوم الشاعر رضا صافي «على جناح الذكرى» اصدار وزارة الثقافة بدمشق أربعة أجزاء.

الأدباء العرب ضمن تلك الظروف السياسية التي حققت للوطن الاستقلال عام ١٩٤٣ ومن ثم أنجز الجلاء عام ١٩٤٦ .

وقد استمرت الصباح في الصدور عامين (١٩٤٢- ١٩٤٣) وخرجت نفراً من الادباء والشعراء والقصاصين مثل (نزار قباني- أنور الجندي- عبد السلام العجيلي- بديع حقي- نسيب الاختيار- سعيد الجزائري)(٥). بين عام ١٩٤٦ عام جلاء الاستعمار الفرنسي عن سورية وعام ١٩٣٥ مسافة من عمر التاريخ العربي المعاصر مداها عشرة أعوام تقريباً مضت بين موت أول منبر تخصص بالشعر وقيام منبر آخر. توقفت مجلة «أبولو» في القاهرة وكانت صوت جماعة من الشعراء العرب على امتداد ساحة الضاد وصدرت مجلة «القيثارة» حوت جماعة الشعر الجديد في مدينة اللاذقية على امتداد الساحل السوري.

تلك التي سهر عليها ورعا أصدارها الشاعر أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ – ١٩٥٥) وجعلها لسان جمعية أدبية تحمل نفس الاسم. وهذه سهر عليها وأشرف على إصدارها المحامي عبد العزيز أرناؤوط. فهل ثمة فرق بين أبولو المصرية والقيثارة السورية وكلتاهما منبر مخصص للشعر في النصف الأول من القرن الغارب. وقد ساهمتا بنشره على الناس من خلال رؤية فنية معاصرة. ولا غرض لهما إلا خدمة فن العربيّة الأول وتأمين حداثة فيه.

هناك فرق في الشكل والخبرة المهنية بين أبولو والقيثارة فالذي أصدر مجلة «أبولو» لديه خبرة صحفية لا بأس بها، ترفده جمعية أدبية تشكلت في القاهرة بذات الاسم يرأسها أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨- ١٩٣٢) وهي أول مجلة خصصت للشعر ودراسته في الوطن العربي ونقده واذاعة آثار الشعراء وافساح المجال أمام المواهب الواعدة لتأخذ طريقها في الظهور أمام الناس.

---

(٥)- راجع مجلد الصباح الدمشقية السنة الثانية. فقد أقامت مسابقة للقصة القصيرة فاز بها عبد السلام العجيلي والطالب في كلية الطب وبديع حقي الطالب في كلية الحقوق. والاستاذ عزيز بشور من صافيتا، والجائزة تبرع بها الشاعر عمر أبو ريشة، ورئيس التحرير. انظر العدد ٦٦

وظهور مجلة شعرية بذلك الزمان وتحمل الاسم الغريب عن الذوق العربي يدل على نزعة التجديد عند القائمين عليها وقد استنكر الأديب عباس محمود العقاد (١٨٩٨– ١٩٦٤) هذه التسمية الأجنبية وطلب تبديل الاسم إلى «عطارد» مستنداً إلى الشاعر ابن الرومي حين قال :

ونحنُ مَعاشَر الشعراء نُنْمى   إلى نَسَبٍ من الكتاب دانِ
أبونا عند نسْبتنا أبوهم   (عطاردُ) السماويُّ المكانِ

فالمجلة التي تُرْصَدُ لنشر الشعر العربي لا ينبغي أن يكون أسمها شاهداً على خلوّ المأثورات العربية من اسم صالح لمثل هذه المجلة[٦]، التي دافع منشئوها عن اختيار الاسم، وعالميته . وقد حرصت المجلة على انجاز أغراض الجمعية في حدود إمكانياتها، وهذه الأغراض :

آ- السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً .

ب- ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم .

جـ- مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

وقد اجتمعت في منزل أمير الشعراء «كرمة ابن هاني» الاجتماع الأول والأخير يوم الاثنين ١٠ تشرين ثاني ١٩٣٢ . برئاسته وكان مجلس الجمعية قد تألف من : الشاعر أحمد شوقي رئيساً والشاعران خليل مطران واحمد محرم نائبي الرئيس والشاعر احمد زكي أبو شادي سكرتيراً والأدباء التالية أسماؤهم أعضاء (ابراهيم ناجي- علي العناني- كامل كيلاني- ومحمود عماد- محمود صادق- أحمد الشايب- سيد ابراهيم- علي محمود طه- محمود أبو الوفا- حسن القاياني- حسن كامل الصيرفي) .

وكان شوقي قد نظم قصيدة غداة التحضير للجمعية، تصدرت العدد الأول مع صنورة فريدة له حيث يقول :

(٦)- راجع العدد الأول من مجلة «أبولو» الصادر في أيلول ١٩٣٢ الصفحة / ٥٥/ وفيه رد الأديب العقاد ونقده .

أبولو مرحباً بك يا أبولو — فإنك من عكاظ الشعر ظلُّ
عكاظ وأنت للبلغاء سوق — على جنباتها رحلوا وحلوا
وينبوع من الانشاد صافٍ — صدى المتأدبين به يبلُّ
ومضمار يسوق إلى القوافي — سوابقها إذا الشعراء قلوا
يقول الشعر قائلهم رصيناً — ويحسن حين يكثر أو يقلُّ

وتحدثنا الاساطير اليونانية القديمة أن «أبولون» هو اله الشمس واله الفصاحة أي الذاكرة والتفكير والخطابة والشعر أو بعبارة أصح هو اله العلوم والفنون والصنائع وقد اشتهر باسماء مختلفة أهمها واعظمها، «فويبوس- أبلون» وينسب الى عظيم الأسرة الألهية «زويس- جوبيتر» فهو والده وأمه «تونا»(٧).

فهل كان الشاعر أحمد زكي أبو شادي صاحب الامتياز ورئيس التحرير حين اختار هذا الاسم العالمي التاريخي يهدف الى الثورة على التقاليد والجمود أم يسعى الى توكيد هذه البدعة في تقليد ما يقوم به الآخرون على الشاطىء الشمالي للبحر الأبيض المتوسط. وهو الذي اختار للمجلة غلافاً موفقاً فنياً من حيث الايحاء بالجو الاسطوري ووسم عنوانها بالوسم التالي: [مجلة فنية لخدمة الشعر الحي] لسان حال جمعية أبولو الأدبية وضم العدد الأبوب الثابتة التالية:

آ- ثمار المطابع
ب- الجمعيات والحفلات
جـ- المنبر العام
د- أعلام الشعر
هـ- تراجم ودراسات
و- عالم الشعر

(٧)- راجع مقالة العلامة اللبناني عيسى اسكندر معلوف (١٨٦٨- ١٩٥٦) ص١٣٢ من العدد الأول أيلول ١٩٣٢. وكذلك العدد الثاني تشرين ثاني ١٩٣٢ صفحة ١٤٤.

ز- النقد الأدبي

حـ- كلمة المحرر

إضافة إلى الابداعات الشعرية المتنوعة، وكانت توزع القصائد حسب الاغراض المحدثة من خلال رؤية المحرر:

الشعر الوجداني - الشعر الوصفي- شعر الحب

الشعر الغنائي- الشعر التمثيلي- شعر الرثاء

الشعر الفلسفي- الشعر الكلاسيكي- شعر التصوير

الشعر القصصي- شعر الأطفال.

وحظي الشعر المترجم بنسبة لا بأس بها من صفحات المجلة، ففي كلّ عدد نقرأ للشعراء الرومنطقيين أمثال (الفرد دي فنيه- شللر- الفرد دي موسيه- جوته- توماس هاردي وغيرهم) وسرّبت هذه المجلة إلى الشعر العربي «الميثولوجيا».

لقد استمر صدور المجلة ثلاث سنوات فقط من أيلول ١٩٣٢ إلى كانون أول ١٩٣٤، وبلغ مجموع أعدادها خمسة وعشرين عدداً وهذه الأعداد تمثل ثلاثة مجلدات هي:

١- المجلد الأول ويشتمل على أحد عشر عدداً من أيلول ١٩٣٢ الى تموز ١٩٣٣.

٢- المجلد الثاني ويشتمل على عشرة أعداد من أيلول ١٩٣٣ الى حزيران ١٩٣٤.

٣- المجلد الثالث ويشمل أربعة أعداد فقط من أيلول ١٩٣٤ إلى كانون أول ١٩٣٤، وأصدرت خلال عمرها القصير ثلاثة أعداد ممتازة توزعت كما يلي:

الأول صدر في كانون ثاني ١٩٣٣ عن شوقي

الثاني صدر في حزيران ١٩٣٣ عن حافظ ابراهيم

الثالث صدر في تشرين ثاني ١٩٣٤ عن اسماعيل صبري

لقد أهتمت المجلة بدراسة الرومنسية والرمزية وسواهما من المذاهب الأدبية عند الغرب، وأفسحت المجال للشعر النسائي، وظهر عبر أعدادها

الشواعر جميلة العلايلي واقبال بدران وزينب سليم وسهير القلماوي ورباب الكاظمي وسنية العقاد.

لقد كانت منبراً للشعراء العرب في مشرق الوطن ومغربه، ويكفي أنها أبرزت لنا من تونس شاعر الرومنسية العربية أبا القاسم الشابي (١٩٠٩-١٩٣٤) ومن العراق محمد مهدي الجواهري ومن لبنان إلياس أبو شبكه (١٩٠٣-١٩٤٧) وحليم دموس (١٨٨٨-١٩٥٧) وعلى صفحاتها نشرت قصائد الشعر المرسل والشعر الحر، فكانت بذلك نافذة للتجديد في شعرنا العربي العصري[٨].

وبعد موتها في مدينة القاهرة أول عام ١٩٣٥، ظهرت على الساحل السوري وخلال أعراس الجلاء عام ١٩٤٦ في مدينة اللاذقية مجلة جديدة صغيرة الحجم، متخصصة بالشعر أيضاً ولكنها بلا جمعية أدبية تؤازرها، وإنما نفر من عشاق الشعر تجمعوا وأصدروها في شهر حزيران بحجم يبلغ صفحاته / ٦٤/ صفحة قياس (١٨×١٣) وقد روسم عنوانها «القيثارة» «رسالة شعرية فنية» من منشورات جماعة الشعر الجديد، وقد تحدث بيانها الأول عن فحوى الرسالة وأهدافها:

«رأينا أن نخصص للناحية الفنية الأكثر وضوحاً واستقراراً في بلادنا وهي الشعر، أرحب حقل من حقولها تمرح فيه عرائس الشعراء وخيالات القراء طليقة هانئة. فليس في صحفنا الأدبية الفنية على كثرتها صحيفة نذرت القسم الاكبر من صفحاتها وجهودها لاظهار الفن الشعري بحلته الجديدة وهو التراث الأول، ويكاد يكون الوحيد في تاريخ أمتنا الفني. فلتربية الأذواق وصقلها ولخلق النشوة الروحية والمرح الانساني الكبير في نفس الجمهور ندعوكم يامعشر الشعراء والفنانين..»[٩].

---

(٨)- راجع كتاب «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» تأليف د. عبد العزيز الدسوقي- الهيئة المصرية. رسالة دكتوراة في الأدب.

(٩)- أنظر ص٤ في العدد الأول من مجلة القيثارة في حزيران ١٩٤٦.

هذه المجلة الصغيرة المتخصصة بالشعر العصري، لم تعمر سوى عام واحد فقط بسبب الضائقة المادية وتفرق الأصحاب ومع ذلك كانت طوال عمرها منبراً للشعر الجديد على الساحل السوري دون أن تساهم في خلق تيار فني موحد الرؤية في تاريخ الشعر على غرار مجلة (أبولو) المصرية ولكنها نشطت تيار الرومنسية الفرنسية الملقح بالرمزية في الحركة الأدبية. فالعائدون من البعثات الدراسية بعد ما تزودوا من العلم الحديث وعركوا هناك حيث تعلموا التيارات الأدبية والمذاهب الفنية المتعددة. يطمحون إلى التجديد ومقاربة روح العصر في المجال الأدبي، بينما المتعلمون على يد الشيوخ وفي المدارس الوطنية يحافظون على نهج القدماء حرصاً على الأصالة وتحدياً للغرب الوافد ونضالاً في سبيل الحرية والاستقلال، وقد تحول الصراع بين الجديد والقديم أو بين الأصالة والمعاصرة إلى ما بين الوطنية والتبعية بسبب الاشكاليات القائمة في نواحي التجديد. وكم كانت معركة الجديد قاسية تلك الأيام، حيث تهب التيارات الأدبية من غرب البحر الأبيض تحمل روح العصر وايقاعه الحيوي، وليس أمام الوطني إلا مكابرة عصره والعناد برفض ذلك خوفاً من الاستلاب والهجنة، تلك سمة واضحة في صراع التجديد بالشعر العربي خلال النصف الأول من هذا القرن. وقد اجتهد القائمون على مجلة القيثارة في حمل رسالة تجديد الشعر كما تشكل على أرض الواقع الأدبي، والمجلة منذ عددها الأول تسعى إلى ترقية الذوق الفني لدى الفرد السوري المشبع بجو القتامة الذي إكتنفه بعد تلك الخيبات السياسية والقومية والتي عايش كآبتها الرمادية منذ فاجعة ميسلون في تموز ١٩٢٠ وسنة واحدة من عمر مجلة متخصصة ماذا تعطي لفن الشعر ياترى..؟ هل تعطيه عمقاً في الفكر، أم تساعده على تخطي التقليد الأعمى. وهي منذ العدد الأول حتى العدد الثاني عشر لم تبدل نهجها في إظهار ألوان من فن الشعر، وإن غلب الطابع الرومنطيقي على ساحتها

بسبب المشرب الغنائي والهمس الوجداني للشعر العربي.

وتكفي دلالة على ذلك أن أناشيد الشاعر نديم محمد (١٩١٧- . . .) آلام تتصدر كلّ عدد من القيثارة وهو رائد الرومنطيقية العربية وصوتها الشعري البارز في الوطن واعطت جزءاً لا بأس به من كل عدد للشعر النثري وضمته إلى حديقة الشعر، إذ خصصت له زاوية تحت عنوان «لألئ منثورة» وهو لون جديد من التعبير الشعري يبوح به الإنسان وكان الشاعر أمين الريحاني (١٨٧٦- ١٩٤٠) الذي ساح في ديار الغرب وراد المهجر الأمريكي واستطلع ما عنده من فنون الابداع. فوجد نوعاً من الشعر خارج نظرية النظم العربية، فراح يدبج المقالات المتنوعة حول هذا الاكتشاف وأصدر ديوانه «هتاف الأودية» بهذا النهج الذي يعتمد على النثر الشعري وبوح الخاطر. وكان مقتدياً بالشاعر الأمريكي «ولت ويتمان» الذي دعا إلى تحرير الشعر الغربي من قيود الوزن والقافية، وقد اشتهر تحت عنوان اللآلئ أسماء كثيرة منها «فاتح المدرس- علي ناصر- خير الدين الأسدي- فاضل كنج-».

ولم تغبن القيثارة فن الزجل حقه في الظهور على صفحاتها كفن من فنون الشعر الذي ظهر أول ما ظهر في بلاد الأندلس، وكان له في كلّ عدد زاوية تحت عنوان «من ألحان الريف» وقد ذاع بعض شعرائه في الآفاق «ميشال طراد- رشيد نخله- مالك طوق» وكانت تقدم إلى جانب ذلك مختارات من الشعر الغربي على غرار ما فعلت مجلة «أبولو» تحت عنوان «باقات من الشعر العالمي» تترجم عن شعراء المذهب الرومنطيقي والرمزي على حد سواء. وتعرض بكل عدد مقطوعات شعرية منتقاة من القديم والجديد تحت عنوان طريف هو «تطواف الفراش» وهي تقدم الى جانب ذلك دراسات مختلفة حول جميع الفنون ولا سيما الشعر والموسيقى، وتنثر عبر الصفحات أقوالاً خالدة من حديقة الأدب العالمي، وقد برز نفر من على منبر القيثارة في هذا الغناء الأبدي مثل «نديم محمد- أنور الجندي- حامد حسن- نزار قباني- أحمد الجندي- كمال فوزي الشرابي- بديع حقي».

والذي يلفت النظر أخيراً أن المجلات المتخصصة عمرها قصير وقصير جداً. فأبولو عاشت ثلاثة أعوام فقط والقيثارة عام واحد ومجلة الشعر القاهرية عامين (٦٤– ١٩٦٥) ومجلة شعر البيروتية عاشت عشرة أعوام (٩٥٧– ١٩٦٩) عبر فترتين، فهل هو غياب الجمهور عن ساحتها أم أن السوق لا يقبل التخصص في المجلات زمن السرعة والاذاعة والتلفزة.

مراجع الدراسة

١– الحركة الأدبية في دمشق (١٨٠٠–١٩١٨) تأليف د. اسكندر لوقا طبعة أولى دمشق ١٩٧٦.

٢– تطور الشعر العربي الحديث في مصر (١٩٠٠– ١٩٥٠) تأليف د. ماهر حسن فهمي– القاهرة ١٩٥٨.

٣– جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث تأليف عبد العزيز الدسوقي الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

٤– المجلد الأول لمجلة أبولو المصرية.

٥– المجلد الأول لمجلة القيثارة.

٦– المجلد الثاني لجريدة الصباح الدمشقية.

* * *

نافذة على العالم

ترجمة واعداد:
كمال فوزي الشرابي

آداب

** حوار مع الروائي الاسباني خورخيه سمبرون JORGE SEMPRUN، وزير الثقافة من ١٩٨٨ الى ١٩٩١ في حكومة فيليبه غونثالث FELIPE GONZALEZ.

ما فتئ الكاتب الاسباني خورخيه سمبرون، منذ صدور كتابه الاول (الرحلة الكبرى، ١٩٦٣)، يسائل التاريخ بمعناه الـ ـامل الكبير: فيما يتعلق بالحرب الاسبانية الاهلية، والستالينية، ومعسكرات الابادة، والاهوال العالمية اليومية، والحياة «المغامرة، الملأى بالصخب والعنف».

(*) كمال فوزي الشرابي: أديب وشاعر من سورية، يعمل في مجال الترجمة، من مؤسسي مجلة «القيثارة»، من أعماله: «قبل لا تنتهي»، «الحرية والبنادق».

وهكذا سنحاول ان نقتصر الى حد كبير على الجانب السياسي من حياة هذا المؤلف المبدع وكاتب سيناريو الفيلم لروايته (الحرب انتهت). ومع كتابيه (مونتان، الحياة مستمرة، ١٩٨٣) و(الرطانة، ١٩٨١) ابتعد خورخيه سمبرون ببطء عن صورة النصير الشيوعي السابق الملتزم بصراعات عصره لكي يزداد اهتمامه بمشكلات الفرد وتردداته وانواع ندمه وشعوره بالذنب، وبكل هذه الجدلية للحياة الانسانية المزدوجة «الملأى بالاقنعة التي تخفي تحتها اقنعة أخرى». وفي روايته (الجبل الأبيض، ١٩٨٦) يذهب خورخيه سمبرون الى ابعد من ذلك ايضاً: اذ ينتقل التاريخ لديه الى المرتبة الثانية ويشغل الانسان المكان كله. وقد تأثر في روايته هذه بكل من الروائي النمساوي روبيرت فون موسيل (١٨٨٠-١٩٤٢) والشاعر الفرنسي رنيه شار (١٩٠٧-١٩٨٨)، فحدثنا عن الرجال المنعزلين او المتوحدين والنساء العاشقات، وعن العكس ايضاً. ومن الزمن منذ ذلك الحين: فالمغني الفرنسي الشهير والصديق ايف مونتان قد توفي، وجدار برلين قد انهار، وعاد سمبرون فيما بعد الى زيارة معسكر بوخنوالد BUCHENWALD(•) وهو في السابعة والاربعين يرافقه حفيده، وكتابه حول الصمت الذي تبع انهاء المعسكرات هو أخيراً قيد التأليف. والمناضل السابق والمقاوم السري الذي كانت تبحث عنه الشرطة الفرانكوية قد اوقف خدماته على الملكية الاسبانية التي تصالحت اخيراً مع الديمقراطية، وذلك باشغاله من ١٩٨٨ الى ١٩٩١ منصب وزير الثقافة في حكومة فيليبه غونثالث. ويرسم لنا كتابه الاخير (فدريكو صانتشيث يحييكم اطيب تحية) هذه التجربة الغريبة فيمايتعلق بكاتب، الا انه لا يشكل سرداً لوقائع هذه السنوات من السلطة ولا (مذكراته) بالمعنى الخاص للمصطلح، اذ يقرأ هذا الكتاب كرواية: رواية انسان ذي ذاكرة لا تنضب. وفي بحث خورخيه سمبرون عن الصفاء يقدم لنا في هذا الحوار درساً جميلاً عن الأمل المقرون بتفاؤل العقل وتشاؤم الارادة.

من أشهر اعماله: الرحلة الكبرى، ١٩٦٣/ الحرب انتهت، ١٩٦٦/ الاغماء، ١٩٦٧/ الموت الثاني لرامون ميركادير، ١٩٦٩/ الستافيسكي(••)

لألن رنيه، ١٩٧٤/ سيرة ذاتية لفدريكو صانتشيث، ١٩٧٨/ الرطانة، ١٩٨١/ مونتان، الحياة مستمرة، ١٩٨٣/ الجبل الابيض، ١٩٨٦/ نيتشايف يعود، ١٩٨٩/ ياله من يوم احد جميل!، ١٩٩١/ فدريكو صانتشيث يحييكم اطيب تحية، ١٩٩٣ . . .

*** نادراً ما تتحدث عن الطفولة. ومع ذلك تروي لنا في (فدريكو صانتشيث يحييكم اطيب تحية) كيف استدركتك هذه الطفولة في مصادفة من اكبر المصادفات. وحين عينت وزيراً جعلوك تزور شقة عملك الواقعة في شارع الفونسو الحادي عشر: وهو عنوان كنت قد تركته ذات صباح من حزيران ١٩٣٦، اي منذ اكثر من نصف قرن! وكتبت: «ان الحلقة قد أحكم اغلاقها».**

- هناك بضع اشارات الى الطفولة في (الرطانة) . . لم هذا الغياب؟

لا ادري. ان علاقتي بالطفولة هي علاقتي ذاتها بلغة اضعتها ثم عثرت عليها. فخلال مدة طويلة جداً لم أعد أتكلم الاسبانية. واذا كنت أستوحي الطفولة في روايتي (فدريكو صانتشيث يحييكم أطيب تحية) فلأن هذه العودة الروائية غير المتوقعة على الاطلاق قد اجبرتني بطريقة ما على ذلك، ولانه توجد لديَّ دوماً الرغبة في مجابهة التحدث عن الطفولة ولو لمرة واحدة . . . تصوَّر ضحكتي الكبيرة المدوية وانفعالي الشديد عندما أخذوني الى اوتيل پالاس لرؤية شقة الوظيفة التي سأسكنها خلال ثلاث سنوات! ومنذ اليوم الاول علمت بأنني لن أذهب لزيارة هذه الشقة الا يوم رحيلي اذ كانت المرحلة الروائية في طريق التحضير . . . واحب ايضا ان اشير الى نقطة ثانية وهي اعادة البناء البطيئة المتعلقة بكتب والدي، التي عُثر على بعضها بعد البعض الآخر، والتي أُرسل قسمٌ منها اليَّ من قبل مجهولين حتى الكتاب الاخير وعنوانه (موسم الأرواح)! .

اني لأشير الى ذلك في نهاية الكتاب. وما لم أقله، وهو ايضاً اكثر غرابة، ان هذه النسخة التي قدمها لي يوم رحيلي زميلي خواكيم پويغ هي

الكتاب الأبوي الوحيد الذي نسيت حتى وجوده، وهو كتاب عجيب عن الموت اهداه والدي الى الفريدو مانديثابال، افضل صديق لديه، وبما انني أُجبرت مثله على سلوك طريق المنفى، وبما ان بيته هو ايضاً قد نُهب خلال الحرب الاهلية، فلا ادري بأية اعجوبة وصل هذا الكتاب اليَّ . .

*** الماضي هو الطفولة، والزمن الماضي هو التقدم في الشيخوخة؟**

- لا اتحدث عن الطفولة، بل عن الزمن الذي يفصلني عنها . ان شخصياتي الروائية هي اصغر مني سناً وقد احتفظت بعمر الذاكرة على اعتبار ان امي واخوتي ماتوا جميعاً .

*** هل صلاتك بمدريد هي التي تغيرت ام المدينة ذاتها؟**

- عشت في مدريد بطريقة شديدة الخصوصية، مختفياً عن الانظار من ١٩٥٣ الى ١٩٦٣، اي تماماً عند الخروج من عهد القمع الرهيب في مدريد بدأت تسترد انفاسها قليلاً . وكان هناك بعض تنظيمات سياسية صغيرة في المعامل والارياف، ومعظم الاحيان مع الشيوعيين من فتيان ومسنين خرجوا من السجون او قدموا من الحرب الاهلية، ومن السهل جمع شملهم من جديد . وكانت مهمتي هي الاحتكاك بالاجيال الجديدة . وكنت اعيش باوراق مزورة، ولا املك شيئاً من المال يذكر . ودرجت على تغيير الغرف المؤقتة التي كنت استأجر الواحدة منها لفترة من الزمن قصيرة . وعُرفت باسم الطالب السيد أرتيغاس، وكان ينبغي عليَّ اذن ان اعيش حياة مجتهدة ومنظمة . . . وتنزهت في مدريد بشكل «مركزي» بدءاً من الحي الذي شهد طفولتي، ثم وسعت دائرة نزهاتي . في ذلك الحين كانت السماء قلما تمطر بمدريد . وكان الزمن زمن الانفجار او التوسع العقاري . ورأيت مدريد تنمو بوحشية في حمى من الشراسة المطلقة . وكانت الفسح الخضر الوحيدة المحمية هي الفسح التي يملكها اليسوعيون . . . واذا ما اقصينا جانباً مدة طفولتي بمدريد فان اطول حقبة عشتها في اسبانيا هي حقبة المقاومة السرية . واطول منها بلا انقطاع هي حقبة تسلمي الوزارة . ان مدريدي انا هي التي توجد في (مذكرات آثانياس) : وهي مدينة يمكن ان يعبرها المتنزه

سيراً على الأقدام في بضع ساعات. وكان فيها انقى ماء في العالم! وكانت شفافية السماء فيها لا تضاهى! كل ذلك رأيته يختفي، ولم تعد مدريد اليوم سوى مدينة صناعية بينما كانت في الماضي حاضرة ملكية قديمة، وعاصمة بيروقراطية ما تزال الحياة فيها تتسم بالطابع القروي.

*** من التقاليد العائلية ان تصبح وزيراً وان تمارس السياسة؟**

- تتصل هوايتي السياسية، على التناوب مع هوايتي الكتابية، بعامل تاريخي موضوعي: فقد كان عمري ثلاثة عشر عاماً عندما اشتعلت نيران الحرب الاهلية، وخمسة عشر عندما اضطررت الى سلوك طريق المنفى... ومنذ ان بلغت سن الرشد لم أكن اسمع سوى الحديث عن السياسة. وتسنم جدي انطونيو مورا رئاسة الوزارة عدة مرات في عهد الملك الفونس الثالث عشر، وكان خالي ميغيل مورا احد مؤسسي الجمهورية الثانية، واصبح اول وزير للداخلية في النظام الجديد. وكان عمري سبع سنوات عندما أعلنت الجمهورية في اسبانيا! وما ازال اذكر اجتماعات الاسرة وكلّ ما كان يجري فيها من احاديث ومناقشات صاخبة... وغالباً ما كانوا يتحدثون عن خالي ميغيل، وكان والدي مشتركاً في هذه «المؤامرة» الجمهورية... أما امي فقد كانت ملتزمة جداً باليسار وتدعم اخاها دعماً كاملاً، هي التي ولدت في صميم اسرة محافظة ان لم نقل ملكية، ومن شدة فرحها باعلان الجمهورية في نيسان ١٩٣١ زينت النوافذ والشرفات باعلامها، وشغّلت الحاكي او الغرامفون بنشيد المارسيلياز الفرنسي الذي كان موسيقا تضامن الجمهورية ونشيدها الرسمي. وكان من احب انواع المزاح الى قلب والدي مع تقدمه في السن، وهو استاذ في فلسفة الحقوق ومحام، ان يُسمع أفراد العائلة المحافظين هدير المارسيلياز بوساطة سماعة الهاتف!

*** في حواري معك عام ١٩٨١ قلت لي انك لا تريد ان تعيش تماماً في اسبانيا، وبخاصة في مدريد، لكي لا يعاودك استيهام او شبح الهوية السياسية «التي لم يعد امرها يهمك اليوم». وأسررت اليّ عام ١٩٨٧: «لا استطيع العيش في مدريد، سأقضي وقتي في المناقشات والمعارضة**

«اتخاذ موقف من اشياء ليست في النهاية سوى ظواهر عارضة». ومع ذلك رضيت، بناء على اقتراح من خافيير صولانا باسم فيليبه غونثالث، ان تشغل في الحكومة الجديدة منصب وزير الثقافة!

– سبب ذلك في منتهى البساطة والدقة. بعد الحوار الذي اشرت اليه بقليل فرض عليّ ذاته كتاب انا في سبيل اتمامه وعنوانه (الكتابة او الحياة)، احاول ان اعالج فيه حقبة الصمت التي تبعت تجربتي في معسكرات الاعتقال. لماذا لم أشأ كتابة ذلك كله فوراً؟ لم اكن بعد قد عثرت على الشكل الملائم ولا على طريقة التعبير: لم أشأ ان تخنقني ذاكرة الموت. واخيراً عدلت عن كتابة اي شيء. واخترت نوعاً من البديل، او العمل المضاد، وهو وهم المستقبل السياسي. ثم مرت السنون، واضمحل كل شيء ببطء. في عام ١٩٦٢ كتبت بتدريج على دفعة واحدة (الرحلة الكبرى) التي كنت افكر في عدم نشرها آنذاك. في عام ١٩٨٧ خطر ببالي الموضوع ذاته بشكل جعلني اكثر التزاماً به واشد مأساوية في عرضه مع بعض الفوارق، وهكذا كتبت (ياله من يوم احد جميل!). وبعبارة اخرى حصل معي في عام ١٩٨٧ ما كان يجب ان اعيشه قبل اربعين سنة: وهكذا اتاحت لي السياسة لا الهروب من الكتابة، بل على الاقل التنويع فيها.

** هل تعتقد ان اسبانيا قد اصبحت اخيراً مهيأة لاجراء امتحان ضميري حر، وان فقدان الذاكرة او النسيان المشترك قد تم تجاوزه؟ كتب بيكتور بيريث دياث: «ان الماضي الفرانكوي لم يُفضح قط بل تم اخفاؤه تحت غطاء من الصمت».*

– لن افضح عن ذلك بالطريقة ذاتها، ولكن يمكنني ان استعمل هذه الجملة لصالحي. ان احد اكثر الاشياء تعبيراً عن النقلة الاسبانية يكمن في الارادة الجماعية لاجراء هذه النقلة بعدم اللجوء الى العنف وبعدم محاسبة اية فئة عن الماضي. وكان ثمة حزب يقود هذه الارادة في البدء ثم تبناها مجموع الشعب. ونجد مثل هذا الموقف في بعض البلدان الشرقية الشيوعية سابقاً، اذ لم يُلجأ فيها الى ما يسمونه تصفية. وما من صحفي سُحبت منه

بطاقة عمله لانه كان محرراً ذا نفوذ في الصحافة الفرانكوية . . . وفي احدى حفلات الكوكتيل التقيت بمفوض في الشرطة ما يزال محتفظاً بوظيفته وكان قد حاول توقيفي عنما كنت في المقاومة! فهذه النقلة اذن هي شيء ايجابي جداً ولكنها تتطلب مع ذلك ثمناً يجب دفعه لما احتواه الوضع السياسي السابق من جوانب مظلمة . ولا ادري اذا كانت اسبانيا قد نضجت لاجراء امتحان ضميري حر ، ولكني واثق ان هذه المسألة يجب ان تشكل احدى الاولويات المطلوبة . ففكرة الانتقام لديها ما تزال كامنة - اضف الى ذلك انه لا يوجد اليوم على الصعيد التاريخي اي جهاز قضائي ولا اية ارادة حازمة يسمحان باجراء محاسبة عادلة . ان اسبانيا بحاجة الى وثبة اي الى ما يسميه فيليبه غونثالث «انطلاقاً ديمقراطياً جديداً» في داخله توجد عودة تاريخية ناقدة للماضي بأسره . لا اقول انهم لم يتحدثوا عن الحرب الاهلية باسبانيا منذ ١٩٧٥ اي منذ النقلة الجديدة . فهناك دراسات وندوات وكتب ومؤتمرات ولكن على الصعيدين الجامعي والعلمي خارج الحياة السياسية العادية . ويجب على هذا «الانطلاق الديمقراطي الجديد» ان يعثر على شكله وعلى طريقة وجوده . لنأخذ مثالاً مشكلة الفساد . فالصحافة اليمينية تشير، وهي محقة في ذلك الى حد ما، عن استفحال هذه المشكلة في اسبانيا، وذلك منذ ان تسلم الاشتراكيون السلطة . ولكن هذا الاتهام او فضح الفساد لا معنى له اطلاقاً اذا لم يرافقه تحليل لتاريخ الفساد في اسبانيا . وما من نظام كان اكثر فساداً من النظام الفرانكوي . ففي ظل هذا النظام الديكتاتوري نما الفساد وترعرع واستقر في النفس الاسبانية . ويمكننا العثور على امثلة كثيرة محسوسة في عدد كبير من مجالات الحياة . خذ مثلاً العدالة ، هل تعرف ان ترسانة القوانين او جهازها المعقد في اسبانيا يعود تاريخه الى العهد الفرانكوي؟ وحين كنت وزيراً اكتشفت وانا اقرأ النصوص التي اوقعها ان عدداً لا يحصى منها كان بلاغات وزارية لا تمت الى القوانين والمراسيم بأية صلة ولا تؤدي الى نتائج دقيقة ومرضية في بعض المجالات، بل لنقل ان ٩٥٪ منها كانت تتضمن نصوصاً سطرت ايام العهد الفرانكوي . وهكذا كان

يمكننا ان نرى فيها استمرارية للدولة الفاشية التي لم تتحطم اعمدتها ولا دُكَّت اساساتها اطلاقاً. وهذه الاستمرارية هي التي سمحت بنقلة نموذجية، وخصوصاً فيما يتعلق بقدامى الشياطين الاسبانيين، ولكن هذه الاستمرارية ذاتها هي التي يتطلب القضاء على شرورها وآفاتها قوة وعزيمة من السلطة. ولن تصبح اسبانيا ناضجة فعلاً لتجري هذا الامتحان الضميري الحر الا يوم تعرف كيف تتجاوز عبء تقاليدها، وتتخلص من بعض تناقضاتها، وتجيب عن الاسئلة الاساسية التي تتعلق بالعدالة والفساد والمخدرات ومنع الحمل..

**** حين نقرؤك او نصغي اليك نشعر بان مسألة الهوية، مسألة «الاعتراف» الهيغيلي، هي شيء هام لديك. فاين انت اليوم من هويتك؟ لقد مرت بك مراحل عديدة: قبل ١٩٦٩، وبين ١٩٦٤ و١٩٧٥، ومن ١٩٨٨ الى ١٩٩١. كتبت في (فدريكو صانتشيث يحييكم اطيب تحية): «كان لديّ انطباع، عابر ولكنه عنيف -وعنفه لذيذ- انني كنت خارج حياتي ذاتها ثم في مواجهة حياتي ذاتها ثم في الجانب الآخر منها».***

- انها مسألة اساسية ستبقى بلا جواب. وعلى اية حال يمكن ان يجد المرء في كتبي وفي محاوراتي اجوبة يناقض بعضها البعض الآخر. اعرف طبعاً انني موجود ومن اكون. و«مرضي» الوحيد بلا شك هو انويتي أو ذاتيتي القادرة التي تتيح لي ان اتحمل جميع هذه الهويات المختلفة... واعرف ايضاً كل ما يمكن ان تحويه حياتي من انواع الدوار في احتياجها الى هوية ثنائية او ثلاثية. واعرف ان هويتي اللسانية الثنائية هي شيء اتمسك به كثيراً. لا اريد ان اتخلى عن استعمالي الادبي للغتين الاسبانية والفرنسية. واحاول، مهما كلفني ذلك، ان أتشبث بهذه الفرادة. لا اريد ان اكون اسبانياً ينتهي بان لا يكتب الا بالفرنسية، ولا استطيع مطلقاً ان اكون مثل برودسكي وهو روسي لم يكتب الا بالانكليزية. ان ثنائية هويتي اللسانية والثقافية شديدة العمق. وقد كتبت (فدريكو صانتشيث يحييكم اطيب تحية) بالفرنسية لاسباب تتعلق بالصحة الادبية والاخلاقية، وهكذا استطعت ان

احتفظ ببعد ما يقيني من التورط في الحكاية والأقاويل. وسيصدر هذا العمل بالاسبانية في طبعة اجريت عليها بعض التعديل وتمت «ترجمتها» تحت اشرافي. هذه هي المرة الاولى التي ألجأ فيها الى مثل هذه التجربة. وانها لتجربة مثمرة على وجه العموم.

تتصرف على الدوام وقبل كل شيء ككاتب. ان الكتابة هي اولاً واخيراً ما يستأثر باكبر قدر من اهتمامك. عندما كنت وزيراً، انت الكاتب والمقاوم السري، هل شعرت بانك على هامش الحياة؟

- كلا، لان لديّ استمراراً منبعه الارادة. ان فيليبه غونثالث هو ايضاً قد دعا الشيوعي القديم والمقاوم السري ليكون وزيراً. وثمة تجربتان للسطلة لديّ هما -على اختلافهما- المقاومة السرية والوزارة. وفي كلتا الحالتين، كفدريكو صانتشيث او كوزير، لم اتخلّ عن موقفي العقائدي ولا عن خطابي الرسمي.

كنت وزيراً للثقافة يطرح على نفسه اسئلة ويريد ان يفهم كل شيء. لم يكن المقصود ان تروي حياتك كيفما اتفق بل احتفظت على الدوام بفكر ناقد صاف. انك تنتمي الى المجتمع المدني وتعمل في السياسة بمعناها الأصلي باللغة الاغريقية: «الانسان في الحاضرة».

- نعم. ولكن هنا يوجد التناقض المضاعف: بين الممارسة النقدية (الكفاءة الثقافية) ومهمة الوزير. تستدعيك السلطة لانك مثقف، ولكن سرعان ما تدرك انت انها لا تتمنى ان تتصرف كوزير حقيقي. انها تستبعدك لانك بلغت الحد الاقصى من منطقيتك، ومما انت عليه، ومن السبب الذي اختارتك لاجله. لقد اختارتك لانك رجل حر، وتطردك حالما تمارس هذه الحرية. انت انسان حر ويجب ان تعلم انه ينبغي عليك ان تتعامل مع هذه الحرية حتى تبلغ العتبة التي تقبل انت بان لا تتجاوزها ابداً.

كيف عشت ككاتب هذه التجربة الوزارية؟ يبدو انه قد اصابك شيء من خيبة الامل. قلت انك لم تتعلم شيئاً اساسياً عن السلطة: «لا شيء لم يسبق لي ان تعلمته من الكتب».

– عرفت ستة أشهر من السعادة الحقيقة هي الأشهر الاولى. جدة الاشياء، تعلم مهنتي وممارستها. ثم تبع ذلك سنة عصيبة اذ كان عليّ ان اقود معركة حقيقية. ثم لم يبقَ لي من ذلك كله سوى صداقة رئيس الوزراء فيليبه غونثالث وتضامنه معي واحترامه لي، ولولاه لاستقلت منذ مدة طويلة. ولخيبتي سببان: الاول يعود في خصوصيته الى الوزارة التي كنت مسؤولاً عنها، والثاني هو من نوع اكثر عمومية واتساعاً. فقد ادركت انني لن اتوصل الى احلال المسائل الثقافية، في هذه الحكومة الاشتراكية الديمقراطية، مرتبة الاولوية. اردت ان اعطي اسبانيا –رغم ماضيها المركزي المغرق في الثقل– امكانية تجعلها هي نفسها تبدع مخترعاتها الثقافية وتديرها. ولكن رجال السياسة، حتى اكثرهم ذكاء، اعتبروا على الدوام ان الثقافة هي نوع من انواع الزينة، او جهاز لانشاء العلاقات العامة. ولا تهمهم الثقافة بمعناها الواسع، من التعليم الابتدائي حتى المسائل المتعلقة بالتعليم السمعي والمرئي. وهذا لا علاقة له بقضية الميزانية ولا بالوسائل المتيسرة. وبعد الانطلاقة التي رفعت الاشتراكيين الى الحكم عام ١٩٨٢ ظهر تصادم حقيقي اذ سرعان ما دخل الحوار الاشتراكي العتيق ساحة المعارضة، على تفاوت، مع الاتجاه نحو ممارسة اكثر واقعية وصحة. هذه المسافة بين النظرية واليومي، تضاف اليها القدرة الصاعدة للمجتمع الاسباني، هي التي قلبت مسيرة البلاد رأساً على عقب بوساطة مظاهر ما تزال مغرقة في القدم. ويبقى قائماً العثور على القيم التي يجب ان ترافق هذا التغير الواسع.

**** يوجهون اليك اللوم بانك «متفرنس»، وهو شيء غير معقول عندما ننظر شجرة عائلتك، علماً بان كلمة «متفرنس» في اسبانيا، وذلك منذ عهد الثورة الفرنسية، تعني «الغريب» لانه مناصر للافكار الحديثة...***

– في الواقع ان بنية المجتمع الاسباني ما تزال ضعيفة لان العصبية الضيقة في هذا المجتمع ما تزال قوية. وقد الغيتُ في الطبعة الفرنسية من كتابي الحملة الصحافية المستمرة التي جابهتُها عندما كنت وزيراً. واتهامي بانني «متفرنس» هو قطرة ماء في بحر من المهاجمات اليومية... وقوبل

مشروعي الاصلاحي المتعلق بالسينما برفع الدروع في وجهي. وكان المقصود ببساطة هو الغاء الحصار على مجال انتاج الافلام. والحصار اجراء سخيف وغير معقول. ففي اسبانيا تنتج الدولة ثمانية افلام من اصل عشرة وهذه الافلام تُستهلك محلياً قبل ان توزع عالمياً، هذا في حال توزيعها، الامر الذي يضر بصناعة الفلم الاسباني وانتشاره. ونحن نعلم ان اللغة الاسبانية تزداد ممارستها يوماً بعد يوم في العالم بأسره، ولنا بما يجري في الولايات المتحدة خير مثال... واعتقد من جهة ثانية بانه لا يوجد زميل من زملائي الوزراء قد أُحسنت معاملته مثلي في تلك الحقبة من قبل الشارع ومن قبل الناس الذين يتذكرون انساناً كان يتكلم ويجرؤ على قول اشياء هامة ويتخذ موقفاً شريفاً. ففي اسبانيا معظم الوزراء صامتون او يتحدثون عن اشياء لا طائل وراءها... ولا يعرف التلفاز الاسباني كيف يتعامل مباشرة مع الناس المشهورين او غير المشهورين لان العهد الفرانكوي كان يمنعه من ذلك.

**** لديك طريقة شديدة الخصوصية في فهم التاريخ بمعناه الشامل الكبير، وفي اعادة بنائه، وفي معالجة التسلسل التاريخي والمقاطع. ان جميع كتبك، على درجات متفاوتة، تتسم بالروائية على الدوام ولكن في التاريخ.***

– هناك عدة اسباب لذلك. قبل كل شيء ثمة حاجة حميمة حقيقية. ففي كل ما يناسم مسألة الهويات المزيفة والهويات الصريحة اجبرتني حياتي على الاختراع والاحتفاظ بصوى تاريخية متينة جداً. وكل ما يغلف تاريخاً ما يصلح لاظهار بيئة هوية تكون احياناً مضطربة وممحوة وداخلة في تاريخ له معنى ومثبتة فيه. وما يدهشني، لا بصفة كوني شخصاً عادياً بل بصفة كوني مثقفاً، هو عدم الكفاءة الكبرى او الفجوة الحالية في وضع الاشياء على خلفية تاريخية. لكأن الناس لم تعد لديهم ذاكرة ولا محفوظات، او أنهم سقطوا في الشرك المفضوح والمنصوب من قبل التلفاز وهو الآني والفوري واللاذاكرة، وانهم كلما فضحوا شرك المباشر بدا انهم يتابعون السقوط فيه.

لقد اضاعوا معنى النسبية التاريخية. فهذا التعلق بالاشياء الدموية والمسارح لا شيء فيه جديداً، ويعود تاريخه الى ليل الازمنة. مثال: كم من الناس يحدثوننا اليوم عن مشكلات اوروبا او عن مشكلات البوسنة او البلقان وينسون ان يحدثونا عن منشأ هذه النزاعات من دون الاشارة الى مؤتمر يالطا او الحروب البلقانية في مطلع هذا القرن؟ من اين يرد كل ذلك؟ ما هي جذور المشكلة؟ انني احاول على الدوام تجاه اي حدث ان افهم منشأه او مصدره والاحداث التي سبقته. وهكذا يمكن القول انني بحاجة كبرى الى التاريخ على الصعيد الثقافي المنهجي.

**** على اثر منحك عام ١٩٧٧ جائزة بلانيتا PLANETA على (سيرة فدريكو صانتشيث) شكوت من ان المظهر الادبي لهذا الكتاب قد غلفه الصمت. في اية فئة من الكتاب تصنف نفسك، في فئة ذوي الشك -ديدرو- ام في فئة ذوي المعرفة -زولا-؟ وتؤكد عن حق ان «حياة ملأى بالصخب والعنف» تتعلق بمغامرة العصر لا تكفي، وان على الروائي ان يخترع واقعاً باعتباره لا يستطيع الاكتفاء بنقل المعيش؟***

- الحق ان تجربة السيرة الذاتية هي من الثقل بحيث توجد نزعة او ارادة أو غريزة تقود الى سرد السيرة الذاتية باستمرار... وكتبي على وجه التقريب هي جميعاً فصول من سيرة ذاتية لا تنتهي. ويبدو هذا الاحتياطي كالذاكرة اي غير قابل للنفاد. واقول ان ما تتميز به حياة كحياتي هو انها تهبك «ذاكرة غير قابلة للنفاد». ثمة اشياء كثيرة جرت من عام ١٩٣٦ الى عام ١٩٨٩، تاريخ سقوط جدار برلين. استطيع ان اكتب مثل سان جون بيرس: ايها العصر الكبير هاأنذا! وأكيد انني لا أريد ان اقارن نفسي بغوته، ولكن احدى المفاتن في ادبه هي انه يستطيع ايضا ان يحدثك عن فالمي VALMY(***). هذه الحياة الملأى هي على وجه التقريب عائق يجب تخطيه. والواقع انه حتى حين لا تكون كتبي روايات بالمعنى الصحيح للرواية فانني احاول ان اعطيها شكلاً سردياً، وان اتوجه نحو الرواية التي لا يكون لها شكل مذكرات او وقائع. وان النقد سيستقبل مرة اخرى كتابي الاخير على

انه كتاب «سياسي». ومع ذلك فان هذا الكتاب هو احد الكتب التي تطلبت مني المزيد من العمل، فمسوداته العديدة والمختلفة تشهد على ذلك. اردت منذ البدء بنية سردية. ولكي اتحدث عن الملكية وجب عليّ ان اجد حلاً روائياً: وهذا ما اعطى الفصل المتعلق بزيارة متحف پرادو. وجميع الاشخاص حقيقيون، بمن فيهم بيلاثكيث، ولكن البناء روائي محض. وهذه هي مشكلتي الأدبية الحقيقية. ولهذا السبب ايضاً كتبت هذا الكتاب بالفرنسية لاقتناعي بأنني سأجد، على مزيد من السهولة، شكلاً ادبياً بعيداً عن الشهادة في هذه اللغة. وهنا يوجد اخراج حقيقي لما ورد فيه. ويقوم الفن الروائي كله على تجاوز التجربة المعيشة ما إن تصبح غنية جداً كما في (الموت الثاني لرامون ميركادير) و(الرطانة). ولكن الخيال لا يمكنه ابداً ان يناقض السيرة الذاتية كما في (الرجلة الكبرى). فأنا لا استطيع ان اروي ما لم يحصل. هناك اضطرار مطلق. فمعسكر بوخنوالد لم يحرر الا في ١١ نيسان لا في يوم آخر!

اعترفت في عام ١٩٧٢ بأنك لم تمُن بخيبة امل لانك لم تكن مملوءاً بالامل تماماً. واليوم في اسبانيا ما بعد برشلونة وما بعد اشبيلية حيث جرى انقلاب ما لدى الاكثرية، ما هو شعورك بالضبط؟

– في بدء تجربتي الشيوعية كنت مع ذلك مملوءاً بالأمل. واليوم ايضاً لا اشعر بانني منيت بخيبة امل على الاطلاق، حتى ولو استطعت ان اقول اشياء شرسة جداً وجارحة جداً تجاه المجتمع الاسباني. يوجد الكثير من القدم والكثير من النزعات الاقليمية في اسبانيا المعاصرة، ويمكن في الواقع تفسير مصادرها تماماً. ومن جهة ثانية يمكنني أن أطري صفات اسبانيا ذاتها، هذه الصفات التي تجعل منها بلاداً لها خصوصيتهاوقوتها الخارقة. اقول احياناً، على شيء من السخرية، ان بلاداً لديها مصارعات الثيران والاسبوع المقدس لاشبيليا لا يمكنها ان تخشى فقدان هويتها. نحن لم نعرف الثورة في عهد اليعاقبة، هذا العهد الذي وازن كثيراً في الاختلافات والفروق بين الناس، انما يمكن من حيث صلاح الامور العودة الى المجال الواسع جداً لنشر

الثقافة، ومن حيث رداءتها لا يمكننا الا قراءة البلاغ الموقع عام ١٩٣٢ من قبل وزير التعليم العام آنذاك والقاضي بشطب والغاء اللغة البريتانية -BRE TONNE من الخارطة واعتبار استعمالها جريمة! أستطيع ان اوجه كثيراً من اللوم بصدد عدد كبير من الأشياء الى اسبانيا وأن اطري في الوقت ذاته الجوانب المضيفة الرائعة والمقلقة لديها التي تجعل منها بلداً عجيباً في صميم الحداثة الاوروبية لماستريخت. أكيد لم يخب املي ولم تغير التجربة الوزارية شيئاً لديّ. ولكني لا استطيع الا الاشارة الى الادارة والحياة المراسمية والروتينية في اسبانيا وما تحويانه من ثقل وتشدد وجمود وحماقة! اي بطء واي تكبر في هذه التقاليد البيروقراطية الموروثة منذ عدة قرون! فكل جهاز اداري لديه طريقته في تكوين عناصره وعالمه المغلق. ولا توجد (مدرسة قومية للادارة والاداريين) في اسبانيا كما هي الحال في فرنسا وسواها. ومع ذلك كله انا مقتنع بان المجتمع الاسباني هو من اكثر المجتمعات الاوروبية جدية اليوم. لا أتحدث هنا عن الطبقة السائدة التي هي ظاهرة عابرة، ونوع من التعويض عن فساد النقلة، بل عن مجتمع يبتكر بشكل أساسي وجماعي.

**** صرح نائب رئيس الوزراء الفونسو غيراً GUERRA في اجابته عن سؤال طرحه أحد الصحفيين وطلب منه ما اذا كنت تستطيع ذات يوم ان تكتب عن تجربتك الحكومية بقوله: «سأكون سعيداً اذا كتب احدهم عن هذه المرحلة من مراحل الحكومة الاشتراكية». أكيد سيفاجأ بقراءة كتابك...***

– وضعت هذه الجملة كعنوان صغير في الطبعة الاسبانية للكتاب... فهذا الكتاب يثير اشياء، ويشير الى مشكلات... وليس المقصود نقداً في الاعماق. ويمكنه، لربما، ان يقود الى نوع من انواع التفكير من خلال الصورة والسرد الروائي. وبما اننا نعلم ما هو المجتمع الاسباني الحالي فان مجرد عرض هذه المجموعة من الصور، ومنها صورة الفونسو غيراً، سيقود حتماً الى التفكير في الاشياء واجراء امتحان لها. وكما قلت اعلاه ان للخيال حصته من الواقع.

وعلى هذ فانني لم استبعد امكانية صنع طبعة مشروحة ومنقحة لاسبانيا عن (فدريكو صانتشيث يحييكم اطيب تحية) وذلك بهدف ان يؤثر الكتاب في الواقع الاسباني. ان غيرا هو رمز. ويمكن ان يؤدي هذا الكتاب دوراً في تطور المجتمع الاسباني، كما جرت الحال فيما يتعلق بـ(السيرة الذاتية لفدريكو صانتشيث). وهذا يتعلق بالطريقة التي سيستقبل بها، علماً بانه يحوي واقعاً مجهولاً...

*** هناك جملة اخرى للشاعر الفرنسي الكبير رنيه شار يمكن ان تصلح عنواناً صغيراً وقد وردت في الصفحة ٣٥ من كتابك: «الصفاء هو اكثر الجراح اقتراباً من الشمس».**

– بلى، ولكني خشيت ان يكون في ذلك شيء من الادعاء. هل نحن دائماً على مقدار من الصفاء؟ في حقبة ما من حياتي، ويجب ان اعترف بذلك، حُرمت تماماً من الصفاء. أنا في بحث مستمر عن الصفاء.

*** وهذا ما اردت قوله حين كتبت: «ان كان الامر كذلك فان المرء يستطيع ان يتقاسم حياته مع امرأة، او مع اي شخص كان. ان كان الامر كذلك فان المرء يستطيع ان يتقاسم حياته مع شيء آخر غير الموت»؟**

– لا استطيع ان اشرح هذه الجملة. لا استطيع سوى تكرارها. يمكن ان نكتب ذلك في ثوان وفي الثواني التي تليها نؤيد العكس. لا يكف المرء عن مقاسمة حياته مع النساء، مع الرجال، مع الاصدقاء، مع الاطفال... ولكن لديَّ شعور قوي جداً مثقل بالازدواجية بان بعض الاشياء لا يمكن تقاسمها. والموت شيء شديد الاهمية في تجربتي. في (نيتشايف يعود) اقول: «لم يعد دانييل من الموت الا لكي يقتل...». لقدعشت سنتي بوخنوالد كعبور للموت. وهذا هو ايضاً موضوع كتابي المقبل (الكتابة او الحياة) وهو، كما يشير الى ذلك عنوانه، كتاب عن الموت.

*** في (الجبل الابيض) تذكر ايضاً رنيه شار: «النساء عاشقات والرجال متوحدون»...**

– الحق يقال لا ادري اذا كانت النساء عاشقات والرجال متوحدين او العكس . . . ولكن ان يوجد في علاقات الرجال بالنساء نوع من التوحد او العزلة وقسم من الحب فهذا أمر بدهي . والنجاح في هذه الجدلية –وليست الرغبة هي المقصودة هنا– ان المبادلة قاسية ومستمرة . لا أؤكد اي شيء على العكس من رنيه شار . ويمكن ان تعكس الاشياء . ومع ذلك فاننا لا نستطيع أن نحيا العكس . ولا اتصور ان احيا تجربة الجلاد بينما سبق لي ان حييت تجربة الضحية . ولكن هذه النسبية كلها لا تمنعني من الوثوق بالكلام المتسم بالثقافة . ثمة قيم مطلقة ، مع انني مقتنع بانه توجد في العالم التصوري او المعنوي تناقضات عميقة . يجب دائماً ان نرى الوجه والقفا . ومن المؤكد انه يُخشى في هذه الحالة من منهجة هذه الممارسة . أن نقلب الجمل الى معانيها ما قبل الماركسية يشكل خطراً . فالحياة الانسانية ملأى بالازدواجية ! ثمة اقنعة تغطي اقنعة أخرى . وهذا لا يمنعنا من ان نلمس باستمرار اشكالاً للحقيقة . اكرر ما قلته بان القيم المطلقة موجودة : تلك التي نعرف لأجلها ، من دون اي شك ، اننا نستطيع ان نحيا او نموت . ليست الحياة هي القيمة الأسمى والا لما سارت البشرية قط في طريق التقدم . القيم الاسمى هي القيم التي لا تُمسُّ ، تلك التي لا تتعلق بالتاريخ الأبدي مهما تكن الظروف التاريخية .

***اهديت كتابك (ياله من يوم أحد جميل!) الى توماس «ليستطيع –فيما بعد– ان يستعيد هذه الذكرى» . . .**

– توماس هو حفيدي . في هذا الوضع الدقيق الحقيقة المطلقة موجودة . فبعد بضع سنوات لن يوجد اي شخص ليتذكر بشكل مباشر معسكرات الابادة . جميع الشهود يكونون قد اختفوا . وبطريقة ما لن يغير ذلك شيئاً ومع ذلك . . . ورغم انني كنت على الدوام ضد الشهادة المباشرة ، وخصوصاً عندما لا تكون قد مرت في طور اعداد فني ، فان هذه الخلفية تثير الاضطراب في نفسي . وقد حرصت على أخذ توماس معي عندما عدت الى بوخنوالد للمرة الاولى عام ١٩٩٢ ، اي بعد سبعة واربعين عاماً من تحرير

المعسكر، وهو موجود الآن في المانيا الموحدة، وذلك بغية انهاء تحرير (الكتابة او الحياة). كنت اريد أن ارى في عيني توماس حفيدي هذه الفكرة المختلفة، بلا تماس مباشر مع التاريخ. ويبدا لي أن نقل مثل هذه «المعرفة» هام جداً.

*** وُجد الكاتبُ للذكرى؟**

– كلا. وُجد الكاتبُ ليغير العالم او يخترعه. افكر في جملة لميلان كانديرا KANDERA، الكاتب التشيكي الكبير، حين يقول ان الصراع ضد النسيان هو صراع ضد السلطة. ومن هنا يأتي اهتمامي بالتاريخ. ان نسيان بعض الاشياء، سواء كان طوعياً اولا، يمكن ان يضر بتحرك المجتمع. لديّ ذاكرة اصطفائية واسعة. استطيع ان اتذكر انطباعات وألواناً وصوراً واغيد انشاءها. وغالباً ما اتحدث عن الثلج وقد اتحد بالذاكرة. وهذه هي اول جملة من (الاغماء): «يتساءل لماذا يوجد كثير من الثلج في ذاكرته». لقد اكتشفت الثلج الحقيقي، في عمقه وديمومته، لا الثلج الذي يتهادى رُضاباً ثم يتحول الى وحل في شوارع باريس، او في غابة تورينغيه حول بوخنوالد. واحدى اقوى الصور في نفسي تبقى صورة الثلج المزويع في اعصار امام الاضواء الكاشفة للمعسكر عند انحدار الليل. ان ذكرى الثلج هي ذكرى الموت. ويقوى انطباعي ويشتد حتى انني لا اعود اعرف ماذا يكون الثلج. تذكر حين يقول غابرييل غارثيا ماركيز عن احد شخوصه انه اخترع الثلج او الجليد... انا اخترعت الثلج او الجليد في بوخنوالد. وحين تنطلق الكتابة غالباً ما يوجد ثلج يظهر عندئذ على صفحة الذاكرة.

*** الصفحات الاخيرة من (فدريكو صانتشيث يحييكم اطيب تحية) مؤثرة جداً. انك لتوقفها على والدك. وتختتم الكتاب بجملة اسبانية لا تترجمها هي « QUE NOS QUITE LA BAILADO ». لماذا؟**

– كتاب (الرطانة) ينتهي ايضاً بهذه الجملة. اكرر الوقائع عن طواعية. وتعني هذه الجملة: لا احد يستطيع ان يحرمني من حياتي، من تجربة حياتي، حياتي كما عشتها. لا احد يستطيع ان يمنعني من ان اكون ما كنته:

منفياً، مناضلاً، عشيقاً، الخ. هذه التجربة ذاتها، بل هذه التجارب ذاتها، لقد عشتها بشكل مستقل تماماً. ولم اكن وزيراً على احد.

فنون

*** الموسيقار وعازف البيان الروسي الشهير انطون روبنشتاين* RU-BINSTEIN *(١٨٢٩ - ١٨٩٤) بمناسبة مرور مئة عام على وفاته.**

تحتفل الاوساط الموسيقية الروسية والعالمية بمرور مئة عام على وفاة الموسيقار والعازف الشهير على البيان انطون روبنشتاين (١٨٢٩ - ١٨٩٤). وبهذه المناسبة يطيب لنا ان نقدم للقارئ نبذة عن حياة هذاالموسيقار واعماله:

لقنته أمه الدروس والمبادئ الاولى في الموسيقا ثم انتقل الى موسكو حيث استكمل اسباب دراسته على يدي الموسيقي فيلوبينغ. وهناك قدم حفلته الموسيقية الاولى وهو في التاسعة من عمره. ثم قام فيما بعد بجولات طويلة قدم فيها كثيراً من الحفلات عبر اوروبا، وأفاد من توقفه في باريس عام ١٨٤١ ليتزود بالمزيد من العلم والتمرين من الموسيقار الكبير فرانزليست. واصبح في حماية الدوقة الكبيرة هيلينا باقلوفنا التي راحت تشجعه وتغدق عليه عطاياها. ولكنه مع ذلك لم يكن راضياً عن نفسه، وهكذا استغرق في مرحلة طويلة من الدراسة المستمرة والتعمق المرهف دامت ثماني سنوات. وتقدم الى الجمهور تحت المظهر المضاعف للمؤلف وعازف البيان، وعاود جولاته في اوروبا فحظي بأكبر قدر من النجاح والمجد. وحين عاد الى سان- بطرسبورغ عام ١٨٥٨ عين عازفاً للبيان في البلاط القيصري ومديراً للحفلات. ثم أسس عام ١٨٦٢ المعهد الموسيقي للمدينة واستمر في ادارته حتى عام ١٨٦٧ ثم من عام ١٨٨٧ الى عام ١٨٩٠.

من أشهر اعماله مغناة او اوبرا (الشيطان، ١٨٧٥) / النسفونية الثانية من مقام دوماجور/ المحيط / الكونشرتوات الخمسة للبيان الفرقة/ الخماسي من مقام فا ماجور للبيان وآلات النفخ / الاثنتا عشرة اغنية فارسية للتطريب والبيان/ او برانيرون، ١٨٧٩. ولنذكر له ايضاً: الفردوس المفقود، ١٨٥٨،

/ تاجر موسكو، ١٨٨٠/ سنفونية فاوست/ دون كيشوت/ انطونيو وكيلو بترا وسواها.

وفيما يلي تحليل لاشهر عمل من اعماله وهو (مغناة الشيطان):

- *مغناة الشيطان:* وهي في الاصل قصيدة روسية لميخائيل لرمونتوف (١٨١٤ - ١٨٤١)، نشرها عام ١٨٤٠ وكان قد انهى كتابتها عام ١٨٣٨ في اثناء نفيه بالقفقاس. ويذكرنا موضوعها بـ(سماء وارض) للورد بايرون، ويعتبر بايرون الأب الروحي لكل من لرمونتوف وبوشكين. ومع ذلك فان الشاعر الروسي لرمونتوف قد بدل بعمق في قصيدته طبائع الاشخاص والجو العام: فالديكور هو الطبيعة الرائعة والوحشية، والبطلة هي اميرة جيورجية. ويتيه شيطان حول الارض، فخوراً بعزلته وقوته الخارقة، ولكنه حزين لانه لا يستطيع ان يحب. ويلمح في احد قصور الامراء حركة تتهيأ للاحتفال بعرس الحسناء الفاتنة تمارا التي تنتظر وصول خطيبها من بلاد بعيدة. وتتم المعجزة اذ يقع الشيطان في حبها ويتوصل الى قتل خطيبها بوساطة قطاع للطرق في وسط الجبال. ثم يتسلل الى الدير الذي اعتزلت فيه الاميرة تمارا ويغويها شيئاً فشيئاً باحاديثه الساحرة وكلماته المعسولة. ويهمس الشيطان باغنية: «ما جدوى الحياة الابدية والاتساع اللامحدود لمملكتي من دونك؟ معبدي فارغ، ويجب ان تحلي فيه، فانت معبودتي». ويقترب من الاميرة ويقبلها قبلته القاتلة. وتستقبل الملائكة روح تمارا البريئة، ويبقى الشيطان في عزلته كما كان سابقاً، فخوراً، حزيناً، لا حب لديه.

اراد لرمونتوف، على غرار بايرون، ان يزكي بقصيدته روح المعرفة والحرية، ولكن الخوف من الرقابة الروسية الصارمة في ذلك العهد اجبره على اخفاء مقاصده الحقيقية وبلبلتها، هذه المقاصد التي لا نكاد نميزها اليوم. وينهض جمال القصيدة لديه في اذكاء نار الحياة وفي الشهوية الحارة والابتداعية التي تضوع عطورها من اوصاف طبيعة القفقاس ومن الحب الذي يولد تدريجاً في قلب تمارا. وغالباً ما تبلغ لغة لرمونتوف مستوى رفيعاً

من التناغم الغني بالارنانات الملأى بالانفعال، وان تكن هذه اللغة تتسم بقدر اقل من السلامة والاناقة اللتين تتسم بهما لغة پوشكين.

استوحى انطون روبنشتاين موضوع هذه القصيدة في ابداع اوبراه الغنائية فجعلها في ثلاثة فصول. وعرضت الاوبرا في سان- بطرسبورغ عام ١٨٧٥. وغالباً ما يعاود اللون الشرقي ظهوره فيها استناداً الى النص، وذلك بفضل الاستخدام المباشر او غير المباشر للاغاني الجيورجية والأرمنية. وقد ولدت من هذه الاغاني اكثر الصفحات سحراً وشعبية في هذه الاوبرا وهي: (الانشودة الجيورجية لصديقات تمارا في الفصل الاول، والاغنية الشرقية في الفصل الثاني، ورقصات النساء ومسيرة النساء ومسيرة القافلة في الفصل الثالث). وهذه الصفحات هي التي تذوقها بخاصة الموسيقيون الخمسة الذين كانوا يؤلفون «العصبة القادرة» وذلك في العرض الاول الخاص لهذه الاوبرا، وهؤلاء الموسيقيون هم: سيزار كوي (١٨٣٥- ١٩١٨) وبالاكيريف (١٨٣٦- ١٩١٠) وبورودين (١٨٣٤- ١٨٨٧) ورمسكي- كورساكوف (١٨٤٤- ١٩٠٩) والقوي والغريب والمدهش موسورسكي (١٨٣٩- ١٨٨١) مؤلف اوبرا (بوريس غودونوف).

واستخدم انطون روبنشتاين في هذه الاوبرا التراث الشعبي كما يفهمه. يقول: «يخيل لي ان الروح القومية النابعة من مسقط رأس المؤلف يجب ان تخصب على الدوام أعماله، وذلك لان ما هو دارج في هذه الحقبة هو نوع من انواع القومية المتعمدة. وهذا أمر في غاية الاهمية، ومع ذلك ففي رأيي ان المبدع لا يستطيع الادعاء انه يثير بهذه الوسيلة التعاطف الكوني بل مجرد الاهتمام بما لدى الشعوب من خصائص». ومع أن هذه الفكرة تتأتى من مبدأ نقدي اكثر صحة من مبدأ «عصبة الخمسة»، فانها لم تمنع صاحبها من ان يستعمل على الصعيد العملي الذخيرة الطبيعية للتراث الشعبي كزينة حقيقية اضافية، ويبدو هذا الاتجاه اكثر وضوحاً حين يستعمل في اوبراه (تاجر موسكو، ١٨٨٠) موضوعات روسية شعبية، وعلى سبيل المثال لحن الاغنية: «حين أذهب الى الحديقة».

ان اللحمة لدى روبنشتاين هي على الدوام لحمة الاوبرا العالمية - ايطالية من حيث الشكل والمانية من حيث الجوهر - وتذكرنا احياناً ببرامس واحياناً بمندلسون على الرغم من ان التوزيع الاوركسترالي فيها يتساوى مع براعة مندلسون كما يتساوى مع التوزيع الاوركسترالي لـ«عصبة الخمسة». وما يضيفه روبنشتاين من اشياء وملامح شخصية مدللاً على ذلك بانه النموذج الاصلي الذي يُحتذى للمؤلف والعازف الكبير للبيان، انما هو السهولة القصوى في استيحاء عمله والسرعة الانسيابية في رسم خطوطه الأساسية.

أنباء ثقافية عالمية

* *الكاتبة الامريكية الشابة كاتارين ماك كينون* ***تعمل ايضاً في القضاء، والمجتمع مدين لها لمحاربتها الجموح الجنسي بنجاح وإصرار. وهي الآن تقوم بمكافحة المجلات والافلام الخلاعية او المجونية -البورنوغرافيا- التي ترى انها تدفع بقسم لا يستهان به من الرجال لارتكاب جرائم ضد النساء.*** تقول: «ان البورنوغرافيا هي شكل من الاشكال العدوانية بصورها وتعابيرها كما لو ان المرء يربي كلباً ويعلمه القتل بمجرد تلفظه بكلمة واحدة هي «اقتل». والبورنوغرافيا لغة مستقلة خطرة والدفاع عنها دفاع عن العنف الجنسي. وكتابها الجديد (كلمات وحيدة) قد اثار موجة من المناقشات الحادة. وبدأ كارلين رومانو، وهو ناقد باحدى المجلات في فيلادلفيا، مقاله بفرضية قاسية اذ قال: «لنفترض انني قوربت اغتصاب كاتارين ماك كينون قبل ان انقد كتابها. ذلك انني لست متأكداً من انها تدرك الفرق بين الاغتصاب وبين التعرض للبورنوغرافيا». وغضبت الكاتبة وثارت ثائرتها واحست ان الناقد المذكور قد أهانها اهانة لا تغتفر. تقول: «انه لاغتصاب عمومي (. . .). ان هذا الناقد عاجز وهو في حاجة الى ان اخضع له قبل ان استطيع اداء عملي». ومع ذلك فان ماك كينون تعرف جيداً الفارق بين التمثيل والواقع. تقول: «ان كتابي لا يقول ان الكلام على شيء يشابه عمل هذا الشيء».

* *الكاتب الايطالي كورتسيو مالاپارتيه* CURZIO MALAPARTE *(١٨٩٨ - ١٩٥٧) كتب عام ١٩٥٢ سيناريو (صراع مع الملاك)، وهو مستمد من واقع منوع: رجل مسن، هجرته زوجته قبل ثلاثين سنة، يحبس خادمته الصبية في منزله ويجبرها على ارتداء ثياب زوجته الهاربة.* ويحلل مالاپارتيه في هذا السيناريو دوافع العنف والسلطة في ايطاليا ما بعد الحرب. ويرى فيه البعض مجازاً عن البورجوازية الايطالية، وريثة الفاشية، التي ترغب بالوقت ذاته في اخضاع البروليتاريا وتربيتها. وهذا السيناريو الذي وجد بين محفوظات مالاپارتيه كان يجب ان يخرجه كاتبه نفسه. وقد صدر مؤخراً عن دار (المنشورات العلمية الايطالية).

* *اقترح المصور الضوئي الامريكي لمجلة (لايف) هو راس بريستول، وكان ما يزال في مطلع شبابه ربيع عام ١٩٣٨، على صديقه جون شتاينبك ان يصنعا كتاباً عن «الأوكيس* OAKIES*» الذين هاجروا الى كاليفورنيا بعد أن أجلتهم عن اوكلاهوما كثرة الجفاف والعواصف الغبارية* DUST BOWL. هو يلتقط صوراً وشتاينبك يصنع نصاً. وكان هذا شغلهما الشاغل كل يوم جمعة وفي عطلة نهاية الاسبوع، اذ كانا يملآن شاحنتهما الصغيرة بالأطعمة المعلبة والارز والدقيق قبل ان ينطلقا نحو مخيم ڤيساليا. وهناك كان شتاينبك «يبدو كثير الاهتمام بهولاء الناس ولكنه لم يكن يلجأ الى سؤالهم. كان يكتفي بالطواف بينهم والاصغاء الى ما يجري». وبعد سبعة اسابيع كان بريستول قد التقط اكثر من الفي صورة، وحصل شتاينبك على مادة روايته الشهيرة (عناقيد الغضب). واحتفظ بريستول بصوره الى ان استوحى منها المخرج الامريكي جون فورد (١٨٩٥ - ١٩٧٣) اختيار الممثلين والجو العام لفيلمه عن الرواية المذكورة.

* *حصل المؤلف الروسي ڤلاديمير ماكانين* MAKANIN *على (الجائزة الادبية الروسية) التي استحدثت في العام الماضي، وذلك عن كتابه (مائدة مغطاة باللبد المقوّى مع غرافة او دورق)، واقل ما يقال ان حصوله على*

الجائزة لم يكن باجماع الاصوات. وكان الكثيرون يفضلون على كتابه كتاب اوليغ يرماكوف YERMAKOV (برج البهيمة) عن الحرب الافغانية. وذهبت صحيفة موسكوفية الى نشر صورة ليرماكوف قبل صدور قرار لجنة التحكيم، واعلنت انها على قناعة تامة بانه سيحصل على الجائزة. وقدرت نسبة الاخفاق بـ١٪. وهذه الجائزة الادبية «الصغيرة» يمولها رجل اعمال بريطاني آثر ان يظل اسمه مغفلاً، وقد منحت في العام الماضي لفيكتور پيلڤين PELVIN عن روايته المروعة (المصباح الازرق). ولم تثر آنذاك اية ضجة.

* *كان من عادة الممثلة الشهيرة ساره برنارد ان تحيي الجمهور المتحمس لها باندفاع ومحبة. ومن ٩ تشرين الاول الى ٩ تشرين الثاني ١٨٨٦ قدمت قسماً كبيراً من برنامجها الفني على مسرح سانتياغو بالتشيلي.* وكان بين الجمهور صحفي شاب معجب لم يضيع عليه مشاهدة اية مسرحية من مسرحياتها، وكان يوقع انتقاداته باسم راماريس: -وهو نفسه روبن داريو RUBEN DARIO (١٨٦٧ - ١٩١٦)، شاعر نيكاراغوا الغنائي الكبير، ورائد حركة الحداثة في امريكا اللاتينية وخصوصاً بديوانيه (لازورد) و(اغاني الحياة والأمل)-. ويبلغ عدد هذه النصوص النقدية عشرة، وكانت حتى اليوم مجهولة بسبب الاسم المستعار للناقد. وقد اكتشف احد الصحفيين في التشيلي هذه الحقيقة. وتتضمن مقالات راماديس - روبن داريو سيلاً من المدائح لساره برنارد، وتم جمعها واصدارها مؤخراً في كتاب عنوانه (مسارح).

* *طوني موريسون هي اول افريقية - امريكية، وثامن امرأة في العالم، تنال جائزة نويل للآداب. أكد بعض اصحاب العقول الحزينة فوراً انها حصلت عليها لانها بالضبط امرأة وزنجية.* وسوغت أكاديمية الجائزة اختيارها بالاشارة إلى ان موريسون قد ارادت ان تستأصل من اللغة جميع الأغلال العرقية. وهنأها بعض النقاد بانها «صعّدت» مستوى اللون ومنحت

شخصياتها عالمية يفهمها الناس كافة. وتؤكد طوني موريسون على طبائع هذه الشخصيات: انها مجموعة من النساء والرجال الزنوج يتحملون ضغطاً قوياً جداً ويعيشون اوضاعاً شديدة الخصوصية.

***الكاتبة الامريكية جويس كارول اوتس OATES تعترف بانها تعشق الكتابة. ففي ثلاثين عاماً بلغ مجموع انتاجها ٢٧ رواية، و١٧ مجموعة قصصية، و٧ مجموعات شعرية،و٥ مجلدات من الدراسات، و١٥ مسرحية، و١٠ مؤلفات في موضعات متنوعة، وعدداً جيداً من القصص القصيرة والمقالات لم تجمع في كتب، واربع روايات باسم مستعار هو روزا موندسميث.**

وترد على من يحسدونها بقولها: «أقسو على نفسي بالعمل». وتضيف: «وهذا يتطلب طاقة كبرى. وعلى المرء ان يكون لديه شيء من الجنون ايضاً». وجويس كارول اوتس تطهو طعامها بيديها، وتعزف على البيان، وتذكر جيمس جويس، وتعرف كل شيء عن الملاكمة. وهي لا تحب النوم لانه وقت ضائع. ولا تشاهد التلفاز مطلقاً لانه مضيعة للوقت. ولا تذهب ابداً لرؤية محلل نفساني فرؤيته ايضاً مضيعة للوقت. تقول: يتذهبون لرؤية شخص يتمسك ببادئه ومفكرته. ومن الوجهة النظرية يصغي اليكم ولكنه في الواقع لا يصغي. ينظر الى ساعته ويفكر: كيف استطيع ان افرض عليهم نظرياتي؟». وتنصح جويس كارول اوتس قارئها في حال الضرورة بان يركض حول مجموعة من البيوت المجاورة لبيته، وان يخلد يومياً الى الاسترخاء والتأمل أو ان يقرأ وولت ويتمان.

***الكاتبة البريطانية سوزن هيل SUZAN HILL تدافع بلا تعقيد عن كتابها (السيدة دي وينتر) وتعتبره تتمة لرواية (ريبيكا) لزميلتها دافنه دو موريه DAPHNE DU MAURIER.**

تقول «ما كنت استطيع ان اكتب تتمة لأي كتاب آخر، ولكننا انا ودافنه دو موريه قريبتان الواحدة من الاخرى. ولا اعتقد للحظة ان ريبيكا وماكس

استطاعا ان يعيشا حياتهما كلها في غرفة بأحد فنادق سويسرا . كان يجب عليهما ان يعودا - وماذا بعد؟ ما الذي كان يمكن ان يجري؟ ليست هذه معارضة، ولا ادعي انني دو مورييه . بدأت مع شخصياتها التي لم تلبث ان اصبحت شخصياتي». وتم ذلك بسرعة فائقة اذ كتبت سوزن هيل (السيدة دي وينتر) في ستة اسابيع، وتلقت سلفة على حقوقها كمؤلفة قدرها ٦٥٠,٠٠٠ ليرة استرلينية تقاسمتها مع ورثة دافنه دو مورييه . وتُرجم كتابها وصدر في الوقت ذاته في ٢٤ بلداً من بلدان العالم . فتات خبز! تلك هي جملة التعجب الاثيرة لديها! ولكن هذا الفتات قد اكسبها ثروة لا بأس بها .

هوامش

* بوخنوالد: قرية في ألمانيا الشرقية -سابقاً- والى الشمال الشرقي من مدينة ڤيمار . كانت معسكراً لاعتقال المناهضين للنازية من عام ١٩٣٧ الى عام ١٩٤٥ .

** الستاڤيسكي STAVISKY او قضية ستاڤيسكي: وهي قضية تتعلق باختلاس اموال المصرف البلدي بمدينة بايون جنوبي فرنسا، نجمت عنها اعمال دموية في ٦ و١٢ شباط ١٩٣٤ . وكان على رأسها الكسندر ستاڤيسكي المولود في الروسيا، وقد مات منتحراً (١٨٨٦ - ١٩٣٤) .

*** ڤالمي: قرية في مقاطعة المين شرقي فرنسا . مسرح لمعركة شهيرة انتصر فيها القائدان الفرنسيان دو مورييه وكيليرمان على القوات البروسية في ٢٠ ايلول ١٧٩٢ .

* * *

كتاب الشهر

برتولت بريشت

ميخائيل عيد

كثيراً ماتضيع الاصوات المنسجمة المتناغمة وسط الضجيج والصخب، وقد يبدو الحلم مضيعة للوقت في الازمنة العاصفة.

وقد يكون حب الناس للسير مع «الدارج» هو مايجعل العقل يبدو «شاذاً» حيث ينبغي استعمال المزيد من العقل. ويبدو أن طبيعة الانتاج الموسع في كل ميدان هي التي تفرض «احادية النمط» على أوسع نطاق ممكن..

ميخائيل عيد: شاعر من سورية، له عدة أعمال مطبوعة، وخاصة في أدب الأطفال والترجمة.

والعالم اليوم يندفع نحو منعطف جديد، أو هكذا يزعم، المتحمسون لما يجري. وليست المسألة هنا، لكنها ليست غائبة عن هنا كل الغياب.. فاذا كان الذين يروجون الايديولوجية الجديدة يتقدمون تحت رايات «سقوط الايديولوجيات» فإن ذلك بعض شأنهم، أو فلنقل.. تلك هي طريقتهم.. ومانسعى اليه هو أمر آخر يتجلى في سؤال مباشر هو: هل كل ماولد في أزمنة «صراع الايديولوجيات» يجب أن يدمر، على اعتباره غير ذي قيمة؟ هذا اذا صدقنا أن زمن الايديولوجيات قد انتهى وإلى الابد..

هل فقد غناء المغني الزنجي الامريكي بول روبسون جماله، وهل خسر شعر لوركا وناظم حكمت، وبابلو نيرودا، وايلوار، ونثر شولوخوف وغيرهم قيمته الجمالية لان المواقع الايديولوجية قد تضعضعت إلى حين في أحد جانبي الصراع؟ وهل القيمة الجمالية، متعلقة إلى هذا الحد، بالموقع السياسي- الايديولوجي لهذا الاديب او ذاك؟ وهل الجمال تابع، كل هذه التبعية إلى الظرف السياسي؟

«المنتصرون» اليوم كانوا حتى البارحة ينكرون ذلك بحماسة واصرار.. وكانوا يعلنون أن قيمة النص غير مرتبطة بموقف مؤلفه السياسي. فما الذي تغير؟ وهل في الامكان أن تقوم مثل هذه التبعية بين الجمالي الباقي والسياسي الطارىء؟ أم أن الموازنة ليست على هذه الصورة؟

كتاب جاك دي سوشيه «برتولت بريشت» الصادر عن وزارة الثقافة في دمشق، ويحمل الرقم «٢١» في سلسلة «دراسات نقدية عالمية» التي تصدرها الوزارة، وقد ترجمه الاستاذ الاديب صياح الجهيم، هو، كأكثر الكتب التي تصدرها الوزارة، نفي، بذاته، لمثل هذه التبعية، أو لمثل هذا الزعم بالتبعية.

وكأنما حدس المؤلف أن مثل هذه الامور يمكن أن تقع أو أن تخطر في الاذهان فاقتبس قول بريشت:

«لاينبغي للذي مايزال يحيا أن يقول: أبداً!

فما قد أكد ليس بأكيد.

والاشياء لاتبقى على حالها.

وحين ينتهي المتسلطون من كلامهم،
حينئذ ستكون الكلمة للذين كانوا غرضاً لتسلطهم.
فمن يجرؤ أن يقول: «أبداً»!

أما بريشت فقد كتب ذلك في أوج ازدهار الصراع الايديولوجي. أفلا يثير ذلك الاهتمام؟

يبدأ الكتاب بتوطئة، عنوانها هو «تحت شعار الكرز المزهر» وفيها يحدد المؤلف، منذ الاسطر الاولى، هدفه فيقول: «لكل انسان تاريخ يساعده على البحث عن ذاته. هناك أخيراً، في نهاية المطاف، حقيقة لكل انسان، طريقة خاصة به لتصور الكون وحياته، ولأن يقرأ كذلك ماكان ماضياً له، بحيث يمنحه معنى جديداً، معنى يُستخلص استخلاصاً سيئاً أو لم يكن يمكن استخلاصه في اللحظة التي كان ذلك الماضي يعايش فيها. لقد روى آخرون تاريخ بريشت وعمله. ومانود أن نعكف عليه هنا هو جهد لفهم عمله في منظور ختام حياته، لا لاستخلاص جوهر العمل، لكن لاكتشاف معناه الراهن». «٧»

ويذكر المؤلف أن بريشت قد ورث المحاولات التي بذلت من أجل تأسيس «مسرح ثوري». لكن «حيثما يفتح هؤلاء السبيل يحقق بريشت انجازاً: إنه يخلق ثاني أعظم فن للمسرحة في هذا القرن، إذ ان الاخر هو فن كلوديل» إنه «الانسان الذي يعد المسرح بنّاء وايجابياً. إنه معلم للامل الواعي الذي يسطع فوق كثير من الرماد المر الذي قدمه، منذ التحرير، الوافدون الجدد إلى المسرح» وكان مسرحه الذي «يتنسم الحياة في ضوء الماركسية» يتحاشى في «أعلى قممه» أن يكون «مسرحاً حزبياً أو دعائياً» «إننا حيال شاعر مسرحي حقيقي - حيال انسان هو ملك لتراث الانسانية بأسره» وكونه شاعراً لم يجعله «يُعرض عن شؤون هذا العالم» «٨» لقد انحاز إلى الشعوب، وإلى الشغيلة لانهم «وجع الارض وملحها» «بيد أن الحياة مع الاخرين ليست جنة النعيم» ومايدعونا اليه «هو عمل للفهم والحوار، في انسانية أُعيد اليها انسامها» فلنُصغ اليه فقد «وقف حياته كلها على تجديد الفن المسرحي».

واختلف فيه النقد . . قرظه المحدثون وتحفظ الكلاسيكيون وسخروا، وانقسم البريشتيون أنفسهم مابين ملح على الشكل «وعلى مذهب وظيفة المسرح الاجتماعية» وملح على «المحتوى السياسي والجدلي» «٩» وكلاهما «يبسط عمل بريشت، مضخماً جانباً واحداً من جوانبه المتعددة، وينسى أشد النسيان أن المسرح ينبغي أن يُبهج لأنه فن» . ويضحي الجانبان «بالأعمال لمصلحة المذاهب» .

وحبنا لبريشت لايلغي الاخرين . . وحبنا الاخرين لايلغي بريشت . فلديه شيء «يلامس نفوسنا» «ص ١٠» ويورث الانطباع «بالخفة المدهشة، بالحرية، بأريج الكرز المزهر على روابي الربيع» «تلك النكهة الجديدة كل الجدة والتي لاتضاهي البتة، تلك الشاعرية، شاعرية العصور الدرامية» وكتاباته النظرية هي تأمل «في فنه» وهي «ليست مذهباً يطبق» انها «ترجمة حساسية في سجل العقل النيرء الخالص» «ص ١١» وحين يمثل شيء منه «ولاسيما على يد فرقة البرلينر أنسامبل» «فسوف يسقط بالضرورة الكثير من مواضع سوء الفهم» . «١٢»

وتحت عنوان «مسرح العصر العلمي» يعلن المؤلف من غير مواربة قائلاً «كان بريشت عدواً لما هو معتم، لما هو سر، لما هو رومانسي، لما هو لاعقلاني» إنه «يمثل كل مشهد بأقصى درجة من التراخي والبطء والهدوء، باسطاً بكل رفق الدراما على اعتبارها كلاً واحداً» «١٣» «وكذلك ينبذ البحث عن العظمة، وعما هو سحري واحتفالي» . والشعب هو موضوع الدراما عنده «لا الملوك ولاالعظماء» ولم تعد «هناك دراما بل حكاية، اسطورة تروي الصعوبات الاجتماعية، اليومية التي يعيشها الانسان بصفته انساناً» والقدر «غريب عنه، إن لم يكن بشكل تنظيم اجتماعي نابع من الانسان دائماً» . «ص ١٤»

«إن حياة الانسان بأكملها بين يدي الانسان» وليس لديه الخيار الشكسبيري «أكون أو لاأكون» فهموم الحياة تكفيها وهو غير محتاج إلى «القلق الميتافيزيكي» وجوهر العالم عنده «أنه قيد التحول، وأن الحرية فيه معرضة للخطر» . «ص ١٥» وكل مجتمع و مجتمع تاريخي معطى، وما من

شيء ثابت وكل «شيء في صيرورة» والتغيير يتم وفق «قوانين متى عُرفت أتاحت للانسان السيطرة على العالم» وعلى المسرح أن «يتحرر من سحر الخرافات اللاعقلانية» «١٦» وأن يدرك «أنه هو ظاهرة اجتماعية، وأن له وظيفة اجتماعية في الواقع الذي يوجد فيه، على نحو واع أو غير واع» ويجب على الكاتب المسرحي أن «يعطي الناس مذاق الحرية لامذاق الابدية» وللمسرح أيضاً «وظيفة أخلاقية» والكاتب مسؤول «عن العدالة وعن الحقيقة» «١٧» وعليه ان يوقظ الجمهور «أن يجعله ينفتح على أسئلة لايطرحها على نفسه: «أن يحرّضه» تحريضاً يوقظ الفكر. «١٨» وهنا لابد من الشجاعة على قول الحقيقة «وهو مايستتبع السجن أحياناً» «ولايمكن الاقتصار على كتابة الحقيقة: فسوف تظل حرفاً ميتاً، بل يجب أن يُحسن اختيار الذين يمكن مخاطبتهم، الذين سيكونون قابلين لاستخلاص نتائج الحقيقة» «١٩» وثمة حاجة إلى الحيلة من أجل نشر الحقيقة «حين تكون الحقيقة مخنوقة ومكتومة» «ص ٢٠» «إن التحول الملحمي لصراع الطبقات سيمر بحيلة شعرية وسياسية، وسيعطي الحدث بعداً شعبياً واسطورياً». وينبغي ان يتستر التاريخ» خلف حكايات أخرى لكي يتبدى على نحو اكثر اقناعاً، لكي يترك المجال حراً لعمل التفكير، وللفن وللشعر» «٢٢»

تحت عنوان «محتوى العمل» يتكلم المؤلف على المسرح الدرامي أو الارسطي الذي: «١» يصور الطبيعة الانسانية التي يفترضها شاملة وثابتة «٢» يسلم بأن كل واحد يملك، من حيث هو انسان، تجربة تامة بما هو عليه الشرط الانساني: يكفي أن يلتفت الانسان إلى ذاته حتى يعي ذلك «٣» إنه يؤمن بالوحدة العميقة للشخصية وراء التمزقات التي تصنع الطابع الهزلي والشجي والمأسوي للوجود «٤» إنه يستبعد قسوة الحاجات، وشروط الوجود الاقتصادية «٥» إنه مسرح مثالي يفترض أن الفكر يحدد الكائن لاالعكس «٦» إنه يمثل العالم كما تراه الطبقات المسيطرة.

ويتكلم على «المسرح الملحمي أو الجدلي» لديالكتيكي من حيث إنه «١» يدرس الانسان كما نلقاه على نحو محسوس.

«٢» إنه يقـرر مبـدئياً أن الانسان ليس معروفاً لدينا إلى الحد الذي يزعمونه.
«٣» إنه يرى في الانسان نسيجاً من المتناقضات
«٤» يخصص مكاناً جوهرياً لشروط الوجود المادية
«٥» إنه مسرح مادي يفترض أن الظروف الاقتصادية تحدد الفكر
«٦» إنه يمثل العالم اليومي للطبقة العاملة. «ص٢٤ـ٢٥ـ٢٦»

ثم يتكلم على بنية العمل في المسرح الدرامي وفي المسرح الملحمي وعلى اثر كل منهما في المشاهد لينتقل من ثم إلى الكلام على «الجدلية» الديالكتيك و«الدهشة» وكان قد أكد أن ثورة «بريشت الجمالية لاتنفصل عن أهدافه الثورية. إنه لأيريد لنفسه أن يكون مجدداً للشكل في المسرح ، بل مجدداً للمسرح ولوظيفة المسرح» «٣٠»

والمهم أن نبعـد الالفـة عن المألوف، وأن ندخله في الأسطورة، أن نوقظ ملكتنا الناقدة، وليست مهمة المسرح أن يعلم السياسة«لكن مهمته من غير شك أن يحسس بها» وينبغي ان «يمتع الانسان» إنه «يخاطب حواس الانسان لاعقله فحسب» «ص٣٢»

وهو قد يجابه الحرب بالسخرية، السخرية النابعة من مرارة الواقع، وكل سخرية هي وليدة مرارة، وهل ثمة ماهو أدهى من أن تعيش الام شجاعة من الحرب «باعتبارها صاحبة مطعم الجند» بينما تأكل الحرب ابناء هذه الام! ثم نراه في مكان آخر ينزع إلى التعليمية غير المحببة ليكمل بها العمل ويحدد «موقعه في بعده النقدي والاخلاقي» يقول في نهاية « الاستثناء والقاعدة»

«وتحت اليومي، اكتشفوا مالاسبيل إلى تفسيره،
عسى أن يقلقكم كل ماليس عادياً، وتحت القاعدة
اكتشفوا التعسف
اعثروا على الدواء» «ص٣٣»

لكنه مايلبث أن يعود إلى الفكاهة على نطاق واسع، وهو لاينسى «أن كل شيء يحمل في ذاته تناقضه الخاص» « ص٣٥» والعالم الرأسمالي

«مصنوع من هذا التناقض: الاغنياء يتعايشون مع البروليتاريين وهم ينادون بالعدالة والحرية «والنظام « لا يفسد البروليتاري فحسب » وانما «يفسد البرجوازي ايضاً » « اذ يقلص فيه الحس العملي والحس بالانسانية «لكنه اذ يرينا الشعب «فظاً» احياناً فهو «لايكف عن إظهاره طيباً، بسيطاً، انسانياً، لانه لايكون فظاً الا «بوضعه لا بارادته» . وقسوته ليست اتهاماً له.

وإذ ينتقد الدولة يتجاوز الدولة البرجوازية، فالسلطة « إذا ما نظر اليها من الخارج بنظر الشعب، تعيش في تحريف مضحك دائم لذاتها وللحقيقة، لانها عاجزة عن السيطرة على الواقع مع احترام الحق» «ص٣٩»

وإذ يريد أن يرينا ظلم مجتمعنا « فهو يرينا العدالة وهي تمارس. وموضوع المحاكمة دائم في عمله» «ص٤٠» إن الحق يعكس بأمانة حالة صراع الطبقات في لحظة معينة. ومانحسبه عدالة ليس سوى نتيجة علاقة القوى، معيار استثمار الانسان للانسان». «٤١»

ويذكرنا المؤلف بمحاكمة غاليليه: « إن علماء روما يعرفون أن غاليليه محق، والبابا الجديد يؤيد غاليليه. لكن نظام العالم مهدد بالنظريات الفلكية الجديدة» «وتوشك الدهماء أن تثور حفيظتها» «ص٤٢» ثم كيف «يمكن تصور هذه الارض التي تدور»؟

إن «غاليليه ضحية مصالح بعضهم، غباء بعضهم الآخر: ضحية النظام الذي لايريد أن يطيح به أحد» «ص٤٣» وآزدك قاضي «دائرة الطباشير» يجازي الاغنياء ويبرىء الفقراء، ويغتني هو نفسه، وعلى هذا المنوال يوطد العدالة، في معظم الاحيان».

واذا كان عالمنا مصنوعاً «على نحو سيء جداً» «ص٤٤» فان قسوة «العادلين تحيرنا وتطرح علينا اسئلة» « ص ٤٥»

وقسوة العالم «اللاانسانية تجد نفيها الخاص في الحب» لكن الغنائية وتعقيدات الحب لاتدخل في نطاق اخلاقيةبريشت ولاجماليته.

وهو لايرى فيها سوى الكذب والخداع لصرفناعن «مشكلات زمننا الرئيسية» والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي يضمنها الحب منسيةفي مسرح الحب «كلياًعلى العموم» والفن «يصف وليست وظيفته اضفاء المثاليةعلى الاشياء» « ص٤٧»

وحتى الامومة يمكن أن تهتز في مجتمع يرى أن« البطولةفضيلة حمقاء عندما تمارس لذاتها»«ص٤٨» ومن «الصعب أن تكون أماً في هذا العالم. ومامن أم لاتقول ذلك في مسرح بريشت. فالناس الطيبون في هذا العالم يحيون بفضل العفونة التي تحتهم.. وكل مافي وسع الامهات هو أن يتخبطن بكل براءة.. أما الطيبة فتدهشنا لانها تأتي دائماً» لتعكر نظام الاشياء، وهو نظام العنف والربح. وهي تتجه تلقائياً نحو الضعفاء والصغار بدلاً من أن تقف في صف الاغنياءوالاقوياء» «ص٤٩-٥٠»

ويكون لزاماً أن نظهر ضعف الطيبة لنقدرها حق قدرها « ولنحبها بوضوح» وليس سهلاً أن يكون الانسان طيباً في عالمنا، فذلك يكلف، في معظم الاحيان، الكثير من التمزق الداخلي والفيزيائي» . «ص٥٠»

وبريشت لايدين الطيبة لكنه ينظر اليها دهشاً أو حانقاً لانه يرى أن أفضل مافي عالمنا يصلب.. والطيبة«لايمكن إلا أن تجلب المتاعب لمن يمارسها»«إن ممارسة الطيبة أمر فائق الصعوبة، ولا بد من التساهل أو الموت» «ص٥١»

انها فضيلة ممتازة لكن يومها لم يأت بعد، وإلى أن يأتي ذلك اليوم «فان الطيبة الحقيقية تقوم على تحويل العالم بمساعدة العلم» ومع ذلك تبقى واقعاً متناقضاً، ولا«سبيل إلى تجاوزه» إنها مع الجدلية «الخميرة الهادئة والقوية» لكل أعمال بريشت. « ص ٥٣»

ويفرد المؤلف فصلاً يسميه «رواية قصة» يقارن فيه بين اساليب شتى، باقتضاب، ثم يعرض لنا حوارين بين سيمون وغروشا الاول قبل الحرب والثاني بعدها، حيث «تمتزج الامثال بالحب، والطبيعة بالرقة. إن هناك طرائق جديدة باستمرار» والقصة «هي لب العمل الدرامي أو روحه، كما كان يقول أرسطو، اكثر من الشكل» «ص ٥٦»

والموسيقا عند بريشت «مستقلة عن النص، استقلالاً جدلياً، إنها في الغالب، نفي النص، فقد تكون مرحة، غير مبالية، في أثناء مشهد حزين، ومن شأن ذلك أن يجعل المشهد أشد ايلاماً» وهي بهذا تعيد للمشاهد حريته إذ تساعده على إبطال سحر المسرح. «ص٥٨»

والمهم الا يتفه الواقع « وتلك محاولة صعبة لايدركها الا القليلون» «ص٥٩»

تحت عنوان«الايماءة الاجتماعية» يدور الكلام على محاولة بريشت في التـأليف والاخـراج» أن يعطي النمـوذج الذي عليـه«أن يحـدد أولاً الايماءةالاساسية في المسرحية» « فلكل مشهد موقفه الاساسي» « وحول هذا الموقف يتمركزالاداء» والمسرحية تكشف عن موقف عام يكون ايماءتها الاساسية» « ص ٦١» وتعليمات «النموذج ثمينة إلى أبعد الحدودواذا شئنا أن نبقي المسرحية في مستواها الاجتماعي بدقة» والاسلوب الملحمي يهم «الممثل الذي ينبغي أن يظل على «مسافة»من شخصيته، وهذا مايفسر دور الفكاهة في الاداء، الفكاهة التي هي دائماً ازدواجٌ، مسافة». « ص٦٢»

وبريشت لم يزعم أنه مبتدع «أثر التغريب» الشهير.

«لقد وسع المذهب ولم يخلق الشيء». وازالة أثرالتغريب تبرز«للنظر شيئاً عادياً، شيئاً جد مألوف» ماهو بالمضيء ولا بالجديد. فوظيفة الفن هي «التجميل من غير شك، لكن في الوقت نفسه الكشف، اكتشاف اشياء نسير بجانبهاابداً، ونظن أننا نعرفها ، أشياءلم نكن نوليها أية أهمية، وذلك بالضبط لانها مسلم بها، أو لانها تتكرر بلا انقطاع»« ص ٦٣»

وينبغي أن يبقى الانفعال « في حدود اللياقة» « إن اشارة مختارة اختياراً ممتازاً تظهر ماتستشعره الشخصية »

ومن هناالتأثير الرصين الذي «يلامس العقل بقدر مايلامس القلب» والمهم ان يبقى الفن اميناً « لكل ماهو جوهري في هوى من الاهواء، وفي وجه أو منظر. وبهذابالذات يجمع بين الشاعرية والحقيقة» « ص ٦٥»

ويقدم المؤلف نماذج ذات دلالة من أعـمال بريشت. ،نشعر أنه قد أوصل لنا الجوهري من المسألة. وتنفتح أمامنا نافذة على شخصية هذا المبدع الذي تعجبـه كل الالوان « على شرط أن تكون رمـادية»! هذا المشـدعلى القيم الباردة التي لامركبات فيها، كي يتنقى العالم « من كل اجتياح ذاتي، لكي يصبح هو نفسه مشهداً عجيباً » «ص٧٢»

ويشير المؤلف إلى أن الاداء المسرحي لدى الممثل البريشتي يتجسد بعوامل شتى أولها «أولية الحبكة على الشخصية» فوجوه مسرح بريشت «لافتة للنظر بكثافتها ودقتها» وجدلية مسرحيته أن تجعل من «الشخصيات نقطةتبلور العلاقات والمشكلات الاجتماعية» فليس طبع الام شجاعة مايهمنابل مافعلته«حرب الثلاثين عاماً بامرأة كبقية النساء» والبنية الاجمالية، في الاداء الملحمي «هي التي تقود الممثل خطوة خطوة، لا العكس». والممثل لايمثل بل يتحرك. «ص٧٣-٧٤» والمسرحية الملحمية «لاتبسط عملاً عظيماً واحداً: إنها تحبك أعمالاً صغيرة شتى تنير من جوانب شتى موقفاً من المواقف» «ص ٧٤» وفظاظة «القاص لاتعدد الشخصية الداخلي هو مايجب اظهاره» «ص٧٨»

والفن «الواقعي ليس بوسعه أن يمثل إطلاقاً دون ديكور، لان في ذلك اضفاء للمثالية على الانسان، قصره على صراعاته، اغفال هشاشته الجسديةالخاصة» لكن «يجب الا نسحق الانسان تحت الاشياء» «ص٨٠» «ينبغي أن يكون الديكور مجبولاً بالانسانية، يتنسم الفضاء والحرية: إنه شريكنا في إداء حياتنا، وليس مجرد شاهد لاحراك فيه». والمسرح البريشتي «يمنح احساساً بالرحابة» «ص٨١» «ليس المقصود هنا زخرفة ديكور المسرحية لكن بعث الحياة في المكان»ويكون المكان مكاناً شعرياً إذا كان عامراً بالاشياء. «ص٨٢»

والطابع النموذجي يضفي على الاعمال من وراء الحكاية «غناء عميقاً، صافياً، موجعاً، يضفي عليها غنائية ملحمية» غنائيةتخاطب قلب «الانسان العاقل دون أن تعطي احساساً بنشوة الفن أو الحواس». «إن غنائية الحكاية تتلاقى هنا مع الاندفاعة العاتية للقوى العاقلة وتفتحها الغنائي» «ص٨٤»

والفن «ليس واقعياً بسبب استخدامه لشيء حقيقي. وما ينبغي أن يفعله هو ابراز السمات المميزة للواقع. واذن فبالحيلة وحدها نتوصل الى هذا الاحساس بالواقع الذي يصنع سحر المسرح الجدلي» وحتى الفقر «على

المسرح يجب أن يكون جميلاً أيضاً» «ص٨٦» وللباس « دلالته الاجتماعية، إنه واقعة وليس قماشاً ملوناً» والموسيقا « عنصر مستقل مكون للمسرحية. وكذلك الجوقة » ص ٨٧» « إنها لاتتدخل في العمل المسرحي من الخارج، وهي لاتقلق تعليقات لاشخصية: إنها تقول مايفكر فيه الناس» « إن المغني يلتحم بايقاع غنائه. الغناء يستنهضه، لافجوة بينهما، الغناء مثل تنفسه» «ص٨٨»

والجوقة تمنح «العمل، قبل كل شيء حركته» فالملحمي هو « مايندفع إلى الامام» «الملحمي تحركه الحركة» والملحمي ليس في « ضخامة الاحداث» إنه « في الرتين وفي الدم، في هذه الحياة التي لاتهدف الا الى الضياع، وإلى أن تحجب اليأس وتتخطاه». «ص٨٩»

أما الواقعية والشاعرية فقد تآلفا لدى بريشت « في أعمق نبضات الحياة» واكثر مسرحياته غضباً أو حزناً « تنطق أيضاً بالامل والشباب، مجد الانسان وشبابه. انها نشيد الحياة. نشيد تمزقه حدة الصرير والتناقضات. نشيد حياة الشعب» «ص٩٠» وقد اصبح الخيال والشاعرية « لاينفصلان عنده عن تلك «الحالة المبدعة» التي دونها لايوجد فن» والمذهب الطبيعي عنده « مناسبة لتحرير الخيال من تقاليد المسرح التافهة، ولم يكن غاية في ذاته» وليس في الامكان بلوغ أي هدف في المسرح « إن لم يكن بوسائل الفن ذاتها» ويكون الاسلوب « مقولة أساسية للفن وواقعاً تاريخياً واجتماعياً» «ص٩١» و «الكلمة لها قيمة في ذاتها، والاستفاضة تنم على فوضوية الفرد» ويغدو «الكلام عملاً نبوياً ومعجزاً». وتحل النشوة محل الجملة» والفوضوية هي الشكل المطابق لأصحاب المتعة هؤلاء الذين انهكتهم متعهم» « ص ٩٢» أما الكلمة الملتزمة فانها تغدو اسلحة حين «تخرج من مستودعها» الكلمة تغدو كلمة مناضل» «ص٩٤» « لكن القتال افتراق، والصراع يعمي عن بعض الحقائق، واذا كان الهدف هو النصر فإن ذلك لايتم بلا خسائر» ويهجر بريشت « تجريدين ليظفر بغنى المحسوس والتاريخ. وينتقل من شعر العقلانية الماركسية إلى شعر الانسانية الماركسية، إلى الشعر الشعبي» « وكل تاريخ بريشت يتلخص في تاريخ لغته». «ص٩٦»

فمن اللغة « البصقة» التي تحقر لكنها تحرر، الى اللغة « الشعار» او لغة الحزب التي تأتي من فوق، فتقود، وتضبط النظام، وتحرر، واخيراً اللغة الواقعية ـ الملحمية ـ « أو لغة الانسان الحر الذي ينوره الحزب عن حياجاته وحاجات أشد الناس حرماناً، وهي« تحرر وتفتح غناء الانسان الظفر» وهو باستخدامه الانساني للغة «يبلغ الشاعرية الانسانية» ، وهي شاعرية حادة من غير شك، لكنها مقوية، منبهة، منفتحة على جميع الناس الحسني النية» « ص ٩٧».

كان بريشت مؤلفاً حزبياً فأصبح كاتباً هجائياً « ذا شهرة عالمية»« يخاطب الجميع والجميع يصفون اليه»« ص ٩٧» و اللغة عنده لغة « الحياة اليومية»« لكنها لغة تتحول جدلياً بالشعر، منجرفة بالحركة الفوارة « في قصة» تنتزعها من استعمالها اليومي وتضعها في مواجهتنا، غريبة، جديدة، كأنها في يومها الاول، وهي لغة مجملة دون أن تؤمثل، منمنمة دون أن تفقد صفتها الاجتماعية، ثورية لكنها ليست حزبية، واقعية لكنها ليست بذيئة» « لقد اخذ يلم بالحكاية والمثل والاقصوصة : بالخيال»، وهذا الخيال لاينسى ابداً « صورته الانسانية، الهادئة ، الفاعلة ».

ويجري الانتقال من النثر إلى الشعر غير محسوس « مدخلاً تضادات، تغيرات في الايقاع، هي مصدر الشعر ـ لفرط ماأن الغناء هو لب هذه الكتابة المتصالحة من جديد مع العالم والناس في قلب المعركة» « ص٩٨»

والشعر « يضرب جذوره في العالم، ومصدره في الملاحظة الخارجيةبقدر ماهو في الملاحظة الداخلية واكثر في الواقع بقدر ما هو في الماركسية » التي «ستساعدنا على التحسس بتناقضات العام. لكن ينبغي اكتشاف الماركسية من جديد في الواقع الاكثر ابتذالاً ليعاد بناؤه حياً على المسرح » وينبغي للشاعر « أن يدخل مدرسة الشارع»ويبقى للحركة امتياز « على الكلام في مسيرة الخلق الفني» « ص ٩٩-١٠٠» وينبغي للكلام «أن يتجسد في جسد» أن « يتحول إلى حركة » « ص ١٠١» « بيدأن أفق الشاعر لايجوز أن يكون حرفية الاشياءوالكائنات والمواقف» وينبغي حذف « كل ما هو مبتذل وبال»« ص ١٠٢».

إن غنى ابتكار بريشت « يتركز ، في النهاية ، في فن قص الحكايات وخلق الوجوه » « ص ١٠٣» وقد اعاد الى المسرح « نسغ الحياة، تدفق الحرية، البراءة الانسانية، براءةعلى قد الانسان».وحساسيته « ليست فقط ثمرة النمنمة، والتقشف الجمالي لكنها نتاج نفس متوثبة ولطيفة تدعونا إلى الجمال لا في العظمة بل في الانسانية المتواضعة « ومع بريشت نهتدي أخيراً إلى فردوس الحياة، على اسهل طراز، هو طراز الفن » « ص١٠٥».

إن المسرح الشعبي لا « يعني الفن المنقوص، بل الفن الاكثر شباباً والاكثر علواً عندما ينفذ في بلد يكون فيه الحرص على الثقافة الشعبية في المرتبة الاولى» « وعندما يصدر عن رجل نذر حياته للشعب، لتحسين شروط حياة الذين يعملون كثيراً ، ويبقون مع ذلك في وضع غير مستقر ، عرضة للمخاطر » « ص ١٠٦» وكان بريشت « مقتنعاً بأن ذلك البؤس كله سيختفي ذات يوم» وسنسمع « خلال أعماله كلها، صدى حياته التي هي نفسها صدى عصرنا في أعمق اهتماماته» « ص ١٠٧».

« كان بوسعه أن يكون سعيداً لانه كان يملك مايعيش منه بشرف » لكنه انحاز « الى اشد المحرومين حرماناً، الذين لايمد اليهم احد يدالعون»

«ولن آكل الا مايأكلون
واذا لم يكن ثمة عمل
فسأبقى مثلهم بلاعمل» « ص ١٠٨».

لقد اكتشف « كيف ان الناس يتساوون في قيمتهم، اخر الامر: المهم مايصنعه الاخرون بهم»ويخطب سادة المجتمع البرجوازي:

« انتم تحبون كرشكم واستقامتنا»
ويخاطب الفقراء:
« المهم، قبل كل شيء، ان نتعلم كيف نوافق.
فكثير من الناس يقولون نعم. وهم في اعماقهم غير موافقين وآخرون لايسألون عن رأيهم ، وكثيرون يوافقون حيث لاينبغي لهم أن يوافقوا » « ص١١٢»

ويدعو إلى قتل من يجب قتله حين يلزم الامر . وكانت هذه الدعوة لاتتم بلا صعوبة « لدى هذا الرجل الطيب، لدى هذا الرجل الذي كان شاغله الاكبر امكان الطيبة في العالم، والذي كان يطلب سلفاً تسامح الاجيال الاتية حيال غضبه وحقده على الظلم الذين شوها قسماته هو، تسامح الذين سيحيون عندما تنضج الأزمنة، وعندما يغدو الإنسان سنداً للإنسان» (ص١١٤).

ويكتب بريشت «أجمل أعماله التي تصبح الماركسية فيها الخميرة، النفحة التي تثمر، لا المذهب الذي ينبغي أن يُعلّم» وتكتسي «أعماله هذه الحرية، هذا العطر الذي لا مثيل له، عطر شجرة الكرز المرتعشة:

للأحياء

بأغصانها البيضاء بالزهر

في ريح الهضاب» (ص٢١٦)

وكانت له وجهة نظره التي يحرص عليها فالكاتب «الذي ليس له وجهات نظر شخصية ليس له أية قيمة حتى من وجهة نظر المجتمع ذاته. فلكي يكون نافعاً يجب أن يأتي بالجديد. وليس على رجل المسرح أن يبحث عن درس يتعلمه لدى الدولة . على العكس، إن الدولة قد تتعلم من المؤلف المسرحي . » على كل حال، ليس عليه أن يكون مرآة ولا بوقاً» (ص١١٨) وعلى المسرح أن يهيء المشاهد للفعل.

وكان الديالكتيك يسطع في أعمال بريشت «مثل جوهرة هادئة، مانحاً العصر العلمي مسرحيته الأولى عن العلم ومسؤولية العالم» (ص١٢٢).

وبريشت هو بريشت «يمكننا ألا نقبل بمواقعه السياسية الشخصيةوأن نحب مسرحه، لأن فيه كمالاً تقنياً يجرد سلاح المعارضة» ويجب ألا «نعطي تصريحات بريشت النظرية أكثر مما تستحق» فما ينبغي «أن يكون حياً بالنسبة إلينا هو العمل الفني لا البيانات المذهبية وإن كانت هامة» (ص١٢٣)

«ولقد أثر الهجاء، المسرح النقدي على المأساة، ولنقل إنه كان موهوباً بعمق للمسرح الهزلي، الهجائي، وان الهجاء شعبي بصورة جوهرية» (ص١٢٤).

وقد حورب بريشت من أكثر من جهة، من قبل «الأصوليين» ومن قبل الآخرين، ويمكن القول إن «نوعاً من الارهاب يسود في فرنسا حول بريشت» وكانت ثمة مفارقة، أو عدة مفارقات، فالمجتمع لم يكن قد نضج بعد «ليستمع بامتلاء وصفاء إلى لغة بريشت، إن الجمهور التقليدي يصطدم بالماركسية التي هي خميرة هذه العجينة التي يود مع ذلك أن يحبها، وبالمقابل، فإن الجمهور الشعبي الذي كتبت له هذه الحكايات من منظوره ومن أجله لايكاد يصل أبداً إلى مدرجات المسرح: إن مصير بريشت مرتبط ارتباطاً عميقاً بإشاعة الديمقراطية في المسرح وفي الثقافة على العموم» (ص١٢٧).

«إن بريشت هو بريشت. فهو، ككل مؤلف عظيم، لا يمكن أن تكون له سلالة عبقرية. وما من معنى مدرسة بريشتية؟ لا شك أن ما يلزمنا «شيء آخر» شيء لايقبل التصنيف، مثل بريشت ذاته» لقد بشر الناس «باخلاق يقبلها الجميع في الغالب: حب الآخرين، احترام الضعيف والمظلوم، العدالة على الرغم من المنافع، أهوال الحرب، خطر الديكتاتورية، الشقة، حسن الرفقة، وفوق كل شيء «اللطافة» وهي الفضيلة البريشتية قبل كل شيء».

لقد منحنا «رؤية واقعية للعالم، صافية وإنسانية» ودعانا كي نهيء «التربة للصداقة» وهو الذي لم «ينس قط عنف زماننا ولا نبله ولا عماه» ولهذا سيبقى حاضراً بيننا. يهيب بنا أن نفتح عيننا جيداً كي نفهم ما يدور حولنا وكي نسهم في أعمال بذار العالم.. فأولادنا سوف يجنون ما نزرع.

* * *